REVISTA DE LITERATURA

INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES» DE FILOLOGIA HISPANICA
MADRID

TOMO IV. - N.º 8. - OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1953.

GRAFICAS UGUINA. MELENDEZ VALDES, 7. - MADRID

LAS ZONAS DESERTICAS DE NUESTRA LITERATURA

En la ubérrima e intrincada vegetación de la literatura española—tanto en la de lengua castellana como en la de otros idiomas y dialectos peninsulares, y aun en la hispanoamericana—aparecen extraños desiertos, casi inconcebibles junto a aquella opulencia, que no hay más remedio que atribuir a un espíritu racial. Ni siquiera a una influencia geográfica, inadmisible por su diversidad y por la proximidad espacial a otras literaturas en donde esto no acaece.

No deja de ser curioso el señalar las principales zonas desérticas de las literaturas hispánicas, cuya consideración invita a un demorado meditar sobre sus causas y efectos, tan sugestivos como reveladores.

Nos sorprende, en primer lugar, tanto en las Letras españolas como en las demás, la pobreza de literatura epistolar, que ni sean las retóricas cartas senequistas de Quevedo, ni las íntimas hasta el desuello, de Lope de Vega, pasando por no muy diferentes matices. Carecemos de esos epistolarios que tratan ágilmente de todo, desde lo más profundo a lo más intrascendente, sin perder el calor y la gracia de lo cotidiano, como las famosas cartas de Madame de Sevigné y de otros muchos autores de la literatura francesa.

Parece como si el español sólo gustara escribir para la poste-

ridad, con un lejano, pero potente tono épico y una gran belleza literaria, o, en caso contrario, se limitara a dar órdenes o noticias puramente familiares, que sólo su valor histórico nos trae a la literatura.

Más desconsolador es aún, para quienes gustan de los libros de memorias o diarios, el escasísimo número de autores que cultivan estos géneros literarios. Y peor aun cuando se leen las poquísimas obras que existen de este tipo. O dan, casi sin excepción, con memorias tan sosas y aburridas como las de Nicolás Estévanez, o con expansiones de resentimiento e incomprensión tan desagradables como las de Baroja, cuando no con el yoísmo desbordante, que impera en unas y otras y rebasa los límites de las más ridículas vanidades.

Suponer entre nosotros un diario como el del suizo Amiel, o unas memorias como las de Saint Simon, entre mil ejemplos, fuera soñar. Si habla en ellas el autor de sí mismo, que es lo frecuente, es para jactarse de su vida y de lo que en ella ha hecho; si alude a los demás, es, generalmente, para rebajarlos ante él. Más que expresión humana, parecen un testamento vengativo, que a menudo se publica antes de tiempo.

Tal vez la causa de esta desértica zona de nuestra producción literaria se deba a que el español es reacio a sincerarse y, sobre todo, que nunca ha brillado por sus cualidades de "causeur". Es poco propicio a comentar y a escuchar. Prefiere discutir y dictar.

En otras zonas literarias, que acaso se juzguen secundarias, aunque no lo sean, el fenómeno de la esterilidad creadora, o, mejor dicho, el fracaso de esta creación, hasta hacerla estéril, es evidentísimo.

Tal, por ejemplo, en lo que respecta a las literaturas infantil y gastronómica.

Produce verdadero asombro que entre la riquísima producción infantil de todas las literaturas de todos los tiempos, la española, tardía hasta lo más en ese género, no haya dedicado a los niños de la más inteligente de las razas latinas, sólo unos cuantos librillos estólidos, sin un héroe que se les haga popular, sin la menor fan-

tasía—en quienes tanta poseen—y frecuentemente, para salirse de tan cruel desierto—aunque sea por la tangente—plagados de chocarrerías, ordinarieces, vulgaridades y aun groserías. Bien es verdad que los niños españoles no retrasados mentalmente—que son los menos—desdeñan estas ridículas lecturas, en que alguna excepción confirma la regla, y deben de sacar una triste impresión de la agilidad cerebral de las personas mayores que se los ofrecen. Los populares Caperucita, Cenicienta, Pulgarcito, Alicia la maravillada, Pinocho, etc..., son extranjeros, como es sabido.

En cuanto a la literatura gastronómica, el desierto no lo es solamente. Está poblado de fieras. Si se comparan nuestros horrendos libros culinarios, incluyendo los tremendos Nolas, Motiños, Altimiras o Granados—verdaderamente gastronómicos, no dedicados fundamentalmente a la etiqueta de la mesa, como la maravillosa Arte cisoria *de Villena—con sus disparatadas traducciones del francés y del italiano, sus peligrosas recetas, su rutina y su analfabetismo, no pueden ni recordar, a no ser para ofenderle, a un Brillat-Savarin, pontífice máximo de estas letras. Porque el ameno y jugoso libro de Camba,* La casa de Lúculo, *aun privándole del sólido apoyo de sus colegas franceses, como Reboux, Pomiane y otros, es tan insólito como no comprendido por la mayoría.*

¿A qué estos saharas, en la literatura española, de libros infantiles y de obras gastronómicas?

Pues tal vez por el singular concepto que el español tiene de su seriedad, y las opiniones, más singulares aun, que le sugieren los niños y el comer. Pero esto, esto que parece intrascendente y no lo es, ¡ocuparía tantas páginas...!

ESTUDIOS

"Petimetría" y "majismo" en la literatura, por José Subirá.

El poeta Dylan Thomas: 1914-53, por Esteban Pujals.

Las influencias de Huet sobre Forner, por Luis Araujo Costa.

Para las fuentes de Galdós, por José Fradejas Lebrero.

Etica y estética en el teatro de Enrique Gaspar, por Daniel Poyan Díaz.

"PETIMETRIA" Y "MAJISMO" EN LA LITERATURA

POR

JOSE SUBIRA

Aunque los vocablos "petimetría" y "majismo" falten en el Diccionario de la Real Academia Española, igual que faltan otros, por ejemplo, sinfonismo, expresan conceptos clarísimos, por lo que huelga su definición. Y esos dos vocablos parecen perfectamente indicadísimos para encabezar la exposición objeto de los párrafos que siguen.

Tratará el presente artículo, en efecto, de dos tipos sociales que hacían constante aparición, de un modo muy especial, durante la segunda mitad del siglo XVIII. Alguno de ellos invadió más altas esferas, si bien con adversa fortuna en algún caso, cual sucedió con aquella presuntuosa producción de D. Nicolás Fernández de Moratín, que se publicó bajo el título *La petimetra,* y con la cual su autor pretendió instaurar en el teatro español el plan de las tres unidades, tal como lo había suministrado la literatura francesa, y que tan abiertamente contradecía el espíritu, la tradición y las costumbres de nuestro teatro. Fué tan poco recomendable aquel intento, que *La petimetra* vió la pública luz en letras de molde, pero no subió a la escena, con gran dolor de D. Nicolás, aunque su hijo, D. Leandro, justificó mucho tiempo después lo sucedido al decir que *La petimetra* carecía de fuerza cómica, de propiedad y corrección de estilo, y que mezclados ahí los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta a que

su autor quiso reducirla, había resultado una imitación de carácter ambiguo "y poco a propósito para sostenerse en el teatro, si alguna vez hubiera intentado representarla". Pero su autor, lleno de amor propio, no lo juzgaba así, antes bien atribuyó el fracaso "a los poetastros o versificantes saineteros y entremeseros, que andan siempre agregados a las compañías".

Precisamente, esos saineteros y entremeseros—comenzando por D. Ramón de la Cruz, el más excelso entre todos—llevaban a las tablas con gran frecuencia a petimetres y majos, como buenos retratistas de costumbres. Desdeñaban lo conceptuoso, lo alegórico o lo entonado, y ponían en sus piezas un realismo del cual dimana el interés con que aun hoy se leen esas obras menores. Como es bien notorio, petimetres y majos aparecían en ese teatro menor con aquellos caracteres típicos y aquellos rasgos peculiares que caracterizaban a unos y otros. Haciéndolo, por lo general, en tono de mofa con respecto a la petimetría reinante, y en tono de simpatía con respecto al imperante majismo, proporcionaban con ello máximo deleite a los espectadores de los coliseos del Príncipe y de la Cruz.

Abundaban los sainetes puramente declamados; mas con gran frecuencia tenían exornos musicales (seguidillas, tiranas, minuetes, bailes, etc.), como se puede leer en el estudio que a este aspecto literario-musical dediqué en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (año 1927). Las tonadillas se caracterizaban por conceder a la música un papel preponderante, llevando asociada siempre la letra. Estas dos fuentes hoy, al cabo de un siglo y medio o dos, suministran ejemplos vivos de predilección por aquellas especies de individuos; y muy particularmente las del género tonadillesco, gustadísimas a la sazón e inéditas aun en su mayor cifra, lo testimonian así.

A la sazón el "sainete" podía identificarse en absoluto con el "entremés" de anteriores épocas. Desde mediados del siglo XVIII, si no desde antes, ni la calidad, ni la esencia, ni la forma diferenciaban al uno del otro, sino algo accesorio por completo, a saber: el lugar que esas piezas menores ocupaban en la representación

teatral. Desde antiguo, no podían faltar en toda función escénica. Con ellos se intermediaba la comedia o el drama, que tenían tres actos obligatorios o, mejor dicho, imprescindibles, y en cada función se daban dos obras de aquel género menor. Denominábase "entremés" la que se ofrecía a los espectadores tras el primer acto de la obra extensa. Denominábase "sainete" la que se ofrecía después del segundo acto. Cualquiera de esas piezas menores, en virtud de tal convencionalismo, figuró unas veces como "entremés" y otras como "sainete", por el simple hecho de variar su colocación en las representaciones teatrales.

El primitivo entremés mostraba un cariz burlón; animado por intenciones jocosas, provocaba risas y carcajadas, sin malicias extremadas ni deseo de mortificar. Por presentárselo como mero pasatiempo, no pretendía ridiculizar a determinadas personas o jerarquías con ánimo doloso. En cambio, el sainete de la segunda mitad del siglo XVIII, lo mismo que su contemporánea la tonadilla escénica, prodigaba el carácter satírico, acentuándolo cada vez más. Resaltaron entre sus más consecuentes y aplaudidos proveedores, sin merma en el prestigio de que gozaban a la sazón, el madrileño D. Ramón de la Cruz y el vicense D. Luciano Francisco Comella. Igual carácter presentaba la tonadilla escénica, siempre anónima en cuanto a la parte literaria, si se descuentan algunos casos insólitos, pero cuyos autores se pueden reconocer por los autógrafos conservados en la Biblioteca Municipal de Madrid. En esas piezas menores de la segunda mitad del siglo XVIII figuraban petimetres y petimetras, o currutacos y currutacas de una parte, así como también majos y majas, o manolos y manolas de otra parte, si bien en el primer caso la sinonimia es perfecta, mientras que en el segundo caso se establecía una diferenciación, de que daremos cuenta luego.

Aparecieron tales sátiras en esas producciones destinadas a la representación, más también en otras reservadas a la lectura. Y no sólo en nuestro idioma, por obra de escritores costumbristas nacidos en nuestro país, sino en idioma extranjero, merced a literatos que visitaban el suelo español con espíritu lleno de curiosi-

dad. Pero la fuente principal para saber de qué modos eran juzgados majismo y petimetría se halla en numerosas piezas menores (loas, introducciones, intermedios, sainetes y fines de fiesta). Con referencia a las de D. Ramón de la Cruz, ha expuesto Emilio Cotarelo y Mori, en la biografía dedicada a este fecundísimo escritor: "¿Quién como él ha conservado esos mil giros caprichosos, pintorescos y castizos de lenguaje, especialmente en las clases populares, menos accesibles que otras a la invasión del galicismo, que ya en su tiempo infectaba el habla castellana? ¿Quién empleó un vocabulario más rico y abundante, lleno de significaciones figuradas, diversas y agudas, y más natural y propio de los caracteres que pinta; y un diálogo más ingenioso y vivo, siquiera, usando de aquella libertad que se reservó en la elección de géneros dramáticos, no brille siempre por su pulcritud y atildamiento?" Tal decir pone de relieve los méritos literarios y filológicos de nuestro sainetero, aun descontada la materia del asunto, que aparece tan ligado a sus obras menores.

Con respecto a esas mismas cualidades típicas, tal como las ofrece la tonadilla escénica y las mostró su divulgador, Felipe Pedrell, en el valioso *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, manifestó el mismo Cotarelo: "Lástima que los textos literarios que utilizó el Sr. Pedrell estén adulterados por los copistas, lo que hace que el colector prorrumpa a cada paso en exclamaciones de desagrado hacia ese género poético, siguiendo en esto a Moratín, sin advertir que lo mismo que a éste sacaba de quicio, esto es, la pintura de costumbres populares, es lo que hoy a nosotros nos enamora y forma de la letra de las tonadillas documentos históricos *de primer orden*". Y después de estas tres últimas palabras en cursiva, prosiguió Cotarelo y Mori: "Muy de desear sería que se publicase una colección selecta y esmerada de estas joyezuelas de nuestro teatro, de las cuales sólo de oídas suele hablarse". Permítaseme añadir que se realizó unos treinta años después tal deseo, pues la Real Academia Española me concedió el honor de editar a expensas suyas los tres volúmenes de mi obra *La tonadilla escénica*, entre 1928 y 1930, a los que siguió, en 1932, otro

volumen titulado *Tonadillas teatrales inéditas*. Esas páginas acogen la evolución histórica, examinan los moldes morfológicos de ese género menor en lo literario y musical, y dan centenares de páginas musicales inéditas hasta entonces.

* * *

Volviendo al punto de partida, comenzaremos preguntando ahora: "¿Qué era el petimetre?" Este vocablo nos llegó de Francia, pues allí se venía denominando "petit maître" (expresión en cierto modo equivalente a "señorito") a los jóvenes de la corte del Príncipe de Condé. Este galicismo, en su forma castellanizada, tuvo gran arraigo y adquirió carta de naturaleza cuando la dinastía de los Borbones sucedió a la de los Austrias. Desde el advenimiento de la nueva dinastía la influencia ultramontana pesa paulatinamente sobre los usos y costumbres del suelo español, y muy particularmente sobre los de la Villa del Oso y el Madroño, donde la Corte se hallaba establecida ya desde los tiempos de Felipe II. Tal influencia recayó particularmente sobre la indumentaria. Entre burlas donosas del pueblo, apegado a lo tradicional y enemigo de novedades que chocaban con su manera de ser, llegaron a imponerse la casaca elegante, las medias de seda, los zapatos con hebilla y la empolvada peluca, ornamentos propios del petrimetre. A la basquiña de seda o terciopelo y a la blanca mantilla sucedieron las modas inspiradas en modelos antiguos, y que Francia nos envió, como tantas cosas más. Ante esos trajes que lucía la sociedad entonadísima, y que mal podían desdeñar cuantos pretendían vestir *a la dernière*, se alzaron los tipos de majos con su calzón ceñido, su faja, su chupetín, su jubón de redecilla y su sombrero redondo; y se alzaron las majas desenfadadas, que lucían falda más bien corta y muy ceñida, el corpiño escotado y mantilla con alta peineta. Los pintores y dibujantes de aquel tiempo—comenzando por Goya el inmarchitable como figura cimera—legaron a la posteridad valiosísimas muestras, que pondrían ante la vista de las generaciones posteriores muy veraces

testimonios de una evolución en la indumentaría de aquellas dos contrapuestas clases.

El petimetre, según el lenguaje usado por el pueblo español en el siglo XVIII, no era un señorito a secas, por así decirlo, sino un sujeto que atendía excesivamente a la compostura propia y a la moda imperante, por considerar que desviarse de ello constituía un delito de lesa elegancia. Más tarde penetró en el uso corriente y moliente la voz "currutaco" para designar tal clase de individuos, y al prevalecer esta última voz, su sinónima, "petimetre", cayó en desuso poco a poco. Andando el tiempo expresarían ese mismo concepto nuevas palabras, tales como *pisaverde, lechugino, gomoso, galancete, lindo, soplado,* etc.

El majo—en una de sus variadas acepciones, precisamente aquella por la cual nos interesamos aquí—designaba a quien por su porte, acciones y vestidos afectaba marcados aires de libertad y guapeza, recayendo más sobre la gente ordinaria que sobre las personas finas. Con designaciones adecuadas, se distinguían dos clases de majos en Madrid, viviendo cada una de ellas en un barrio de la ciudad: en el Barquillo, los "chisperos"; en Lavapiés, los "manolos". Aquéllos eran principalmente cerrajeros y herreros; por brotar chispas del yunque, les dieron tal nombre los oficios que generalmente ejercían. Entre los "manolos" predominaban cortadores, carniceros, tripicalleros, tratantes y revendedores de frutas, zapateros, carpinteros, oficiales de sastrería y traperos de baja extracción.

El jamás bastante ensalzado sainetero D. Ramón de la Cruz compuso, bajo el título *Manolo*—que era el del protagonista—, una pieza teatral cuya denominación genérica, un tanto insólita, dice así: Tragedia para reír o sainete para llorar"; ofreciendo esta obra la particularidad de sustituir el romance octosílabo, propio de las composiciones similares, por aquel sonoro, ampuloso y entonado endecasílabo que parecía reservado a la tragedia, si bien acusaba ya el carácter tabernario en sus iniciales versos:

> O te he de echar las tripas por la boca
> o hemos de ver quién tiene la peseta.

Pintó a los majos con sal y donaire, no exentos de burdas exageraciones, aquel Marqués de Langle, cuyo *Voyage de Figaro en Espagne* fué reimpreso varias veces en francés, con modificaciones en el título y contenido de la obra. Con respecto a la guitarra, que parecía inseparable de los majos, manifiesta ese autor que es el más delicioso instrumento de cuantos podían oírse, y que la tocaban hombres, mujeres y niños. La misma obra expone que en todas las plazas madrileñas, bajo todos los balcones y en todas las fuentes se canta, danza, charla y puntea la guitarra o se tañe la flauta desde las once de la noche hasta las tres o las cuatro de la madrugada. Esto, a mediados del siglo XVIII.

A fines de aquel siglo aparecieron varias obras satíricas. Una de ellas tuvo por autor al Padre agustino Fray Juan Fernández de Rojas, quien la publicó la Madrid, bajo el seudónimo "El Licenciado Francisco Agustín Florencio", y con el título *La Crotalogía o Ciencia de las Castañuelas*. En el "Prólogo y Aviso al lector" suponía ese agustino que pidió previamente su dictamen a un amigo acerca de tal producción satírica, por constarle que sería persona veraz. Y el tal amigo le aconsejó que no demorase la publicación de *La Crotalogía*, por tratarse de algo que "leerán con utilidad los Petimetres y Petimetras, beberán con ansia las Majas y los Majos, verán con admiración los Eruditos y se la mamarán los Ignorantes y los Tontos". En este vaticinio se ven asociados contrapuestamente petimetres y majos de uno y otro sexo.

Poseo en mi bibloteca una edición de *La Crotalogía* impresa en Madrid el año 1798, a la cual siguieron otras más. Dos años antes se había publicado en Madrid un folleto satírico titulado *El tocador o el Libro de la Moda, escrito en letra de color de rosa, pulimentado y barnizado*. Su dedicatoria dice así: "A los Petimetres y Petimetras que padecen vapores".

Por adquirir entonces creciente difusión la palabra "currutaco", se impuso con vigor a expensas de su sinónima "petimetre". Esto aparece evidenciado en otro folleto cuya tercera edición apareció en el mismo año 1796. Su portada reza: *Libro de Moda o*

Ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del Nuevo Cuño, escrito por un Filósofo currutaco y corregido nuevamente por un señorito Pirracas. Entre sus preliminares tienen particular interés a nuestro intento una "Carta de don Preciso", quien fué el primero en ridiculizar a los individuos criticados en la obra, y una "Respuesta de don Currutaco a dicha Carta". Una parte de las varias en que se divide aquella publicación lleva el epígrafe "Ciencia Currucataria", y se halla distribuído en "Lecciones". Un "Suplemento" contiene "una relación de lo sucedido en una Junta de Currutacos", y la obra finaliza con unas "Nuevas Ordenanzas para los bailes de Contradanzas", que había redactado el "Secretario de la Academia Currucataria, conocido por el Abate Muchitango".

Había adoptado el seudónimo "Don Preciso" y otros más, como "El Bachiller Zocamala", "El Extravagantísimo" y "Simeón de Errotacoechecojuanarensemearana", un notario y folklorista que se llamaba D. Juan Antonio de Iza Zamácola. Había colaborado mucho en la prensa de Madrid, y publicó una valiosa y hoy rarísima *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra,* en dos tomos. Hiciéronse de ella varias ediciones, y precedió a la obra un estudio sobre el baile español y la evolución del gusto musical. También escribió *Elementos de la Ciencia Contradanzaria para que los Currutacos, Pirracas y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios a bailar las Contradanzas por sí solos o con las sillas de sus casas.* Publicada esta obrita en 1796, incluyó una lámina donde se ve "El Contradanzante don Currutaco armándose para ir al baile".

Este anticurrutaquista, que se firmaba "Don Preciso", publicó varias obras más de diverso carácter. En 1806 apareció aquella, en dos tomos, que se titula: *Tribunales de España.—Práctica de los Juzgados del Reino.* Después, el notario marchó a Francia con las tropas francesas, huyendo del furor de los patriotas porque había servido al Gobierno intruso, "por no ser el juguete de un pueblo en revolución, que no trata más que de satisfacer ven-

ganzas particulares", y allá publicó una *Historia de las naciones bascas...*" Hoy tan polifacético autor es conocido, sobre todo, por sus divertidas sátiras contra el currutaquismo y su gran amor a los cantares del tiempo suyo.

El majismo también seguía ofreciendo materia de comentario no sólo a nacionales, sino a extranjeros. Así, la segunda edición del *Itinéraire descriptif de l'Espagne,* escrito por Alexandre de Laborde, nos dice, en el tomo tercero de la segunda edición (París, 1809, o sea cuando las tropas napoleónicas ocupaban gran parte del suelo español), que los majos son algo así como petimetres de baja estofa, o más bien bravucones, cuya fanfarronería grave y fría se anuncia en todo su exterior. Distínguense por su acento, su indumentaria y sus gestos peculiares. Su rostro, semioculto bajo una prenda de paño oscuro, que se llama montera, presenta un carácter de amenazadora seriedad o de un humor que parece desafiar a los personajes más indicados para imponérseles, sin que se suavice ni siquiera al lado de una amante. Tratados así los varones, las majas no salen más favorecidas, pues, según Laborde, parecen hacer un estudio de su descaro, y anuncian sus costumbres licenciosas en sus actitudes, paliques y manera de andar. Figuran esos personajes en muchos sainetes y tonadillas, y conservan su atractivo hasta en los círculos de las buenas compañías. "Si esas mujeres no inspiran amor, por lo menos prometen placer." Podríamos prolongar la exposición de Laborde en torno a la materia; pero lo expuesto sintetiza el juicio que majas y majos inspiraban a extranjeras plumas.

* * *

Desenfado, chiste, ingenio y agudeza constituían rasgos propios del majismo, de igual modo que gravedad, estiramiento y pulidez refinada iban unidos a la petimetría. Ello resalta en numerosas obras teatrales, como queda manifestado. Unas veces se puede apreciar la índole peculiar de las mismas por los títulos. Otras veces, aquellos rasgos sociales aparecen en el reparto, pues

frecuentemente no se designaba a los personajes por los supuestos nombres de pila, apellidos, apodos, profesiones, etc., sino tan sólo bajo las expresiones genéricas "Un majo", "Un petimetre" y otras similares.

El gran retratista D. Ramón de la Cruz hizo destacar aquellas cualidades en los títulos de las siguientes obras, que citaremos por el orden cronológico, tal como aparece en las censuras y aprobaciones para la representación:

La petimetra en el tocador (1762).
Las majas de Lavapiés (1764).
El petimetre (1764) Se tituló primitivamente *Los atolondrados o Don Soplado.*
El careo de los majos (1766).
Las majas vengativas (1768).
Los majos de buen humor (1770).
Los majos vencidos (1771).
La maja majada (1774).
El majo de repente (1775).
El majo escrupuloso (1776).
Las majas forasteras (1778).
El sombrerito o *Las petimetras* (1785).
Las majas en el ensayo (no se conoce el año).

En esta última producción sale pintado al vivo el majismo. Si el sainetero lo consideraba oportuno, tampoco podía faltar el contraste comparativo entre dos clases sociales que podríamos considerar antípodas, aunque moraban en la misma población. He aquí, en efecto, una seguidilla que Blas, el marido de la maja de rumbo Colasa, cantó en una sala donde se divertían cantando y bailando varias personas de distinta categoría social durante la representación del sainete *La maja majada:*

Una maja idolatro,
porque las majas
corresponden con todas
sus circunstancias.
Y en las usías
son las correspondencias
falsas o tibias.

Muchas veces las cualidades majística y petimétrica—perdónense los neologismos—no aparecen declaradas en el título, sino en el reparto de numerosos sainetes debidos a D. Ramón de la Cruz, como lo expone la siguiente enumeración; debiéndose advertir que algunas de estas piezas literarias siguen inéditas en la Biblioteca Municipal de Madrid, procedentes de los coliseos donde se las representara en la segunda mitad del siglo XVIII:

La Academia del ocio. Una maja, que fué representada por Sebastiana Pereira.

El adorno del nacimiento (1770). Una maja, representada por Francisca Ladvenant.

Las aguas de Trillo. Tres majas, tres majos y dos aristócratas.

El alcalde boca de verdades. Un petimetre, desempeñado por el actor "Chinita".

El alcalde limosnero. Una petimetra y un petimetre.

Los alcaldes de Novés. Dos majos.

El almacén de novias. Una maja.

Las andaluzas. Cuatro petimetres.

El baile de repente. Tres petimetres y cuatro petimetras.

Los baños inútiles. Un majo.

La bella criada. Dos petimetras.

La bella madre. Dos petimetras y dos petimetres.

La boda del cerrajero. Tres petimetres, dos petimetras y un majo.

La botillería. Una maja.

El burlador burlado. Un petimetre.

El caballero de Medina. Cuatro petimetres.

Las castañeras picadas. Dos petimetres, dos petimetras y varios majos.

Las calceteras. Un petimetre y dos majas.

El cochero y Monsiur Corneta. Dos majas.

La comedia de Maravillas. Un majo.

El cortejo escarmentado. Tres petimetres.

El deseo de seguidillas. Numerosos majos y manolos.

La devoción engañosa. Un "petimetre macareno" y un majo.

La discreta y la boba. Un petimetre.

Las dos embarazadas. Tres petimetres y dos petimetras. (Es una Introducción.)

La duda satisfecha. Tres majas.

El duende. (Distinto del impreso por Durán.) Dos petimetras y tres petimetres.

La embarazada ridícula. Dos petimetres y dos petimetras.

Las escofieteras. Una petimetra y un majo.

Los escrúpulos de las damas. Cuatro petimetres y una petimetra.

El examen de la forastera. Dos petimetres. (Esta pieza tuvo el título *Sainete de Paje tonto y malicioso y discordia de Criadas.)* Tres petimetres.

El fandango del candil. Siete manolos y ocho manolas. ("La Pujitos", "La Culebra", "La Medioculo", etc., además de algunos personajes respetables.)

La fingida Arcadia. Un petimetre, un majo y una maja.

Los foncarraleras. Cuatro petimetres y dos petimetras

La fonda del Escorial. Dos petimetres y cinco majos de uno y otro sexo.

El hijito de vecino. Dos petimeters, un majo y una maja.

Los hombres solos. Dos petimetres y una maja.

El hospital de la moda. Un petimetre.

La junta de aficionados. Tres majas.

El labrador y la usía. Dos petimetras.

La maestra de niñas. Un petimetre.

El maestro de rondar. Un majo.

El mal casado. Dos "petimetres formales" y dos majas.

El Muñuelo, con el subtítulo *Tragedia, por mal nombre, en un acto.* Está escrita en versos endecasílabos, lo mismo que *Manolo,* cuya acción se desarrolla en la calle Ancha de Avapiés. Aparece ahí "una maja del barrio". Comienza con los versos a cargo de la frutera Pepa:

Valor, acuérdate de que eres mío,
y de que como dijo el otro marras,
en no sé qué comedia de treato (sic)
saber vencerse es la mayor hazaña.

La oposición a cortejo. Dos petimetres y una petimetra.

Los panderos. Seis petimetres y nueve majos de uno y otro sexo.

El pavo ingenuo. Cinco petimetres y dos petimetras.

La Plaza Mayor. Tres petimetres y dos majos.

El poeta aburrido. Una petimetra.

La pradera de San Isidro. Dos petimetres, cuatro majos y dos majas.

El peluquero casado. Dos petimetras.

El Rastro por la mañana. Un majo y una maja.

El refunfuñador. Dos petimetres y dos petimetras.

La retreta. Dos petimetras.

Las señorías de moda. Dos petimetras.

Soltera, casada y viuda. Dos petimetras.

El sombrerito. Un petimetre.

La tertulia hecha y deshecha. Tres petimetres.

La venganza del Zurdillo. Este sainete figura entre los más destacados de D. Ramón de la Cruz, tanto por la cantidad de personajes cuanto por lo movido de la acción entre los de su clase. Todos los personajes de la obra son majos, y a los que aparecen individualizados se adicionaba una "comparsa de hombres, mujeres y muchachos que no hablan". Aparecen ahí cuatro majos y tres majas del Barquillo, cuyos apodos son: "El Zurdillo", "Canillejas", "El Zancudo", "Marrajo", "Gangosa", "Tiñosa" y "Zunga"; además, un "majo ordinario" conocido por "El Tío Mandinga", que es padre de dos majas, a saber: "La Pelundris" y "La Zaína"; y, finalmente, dos majos ordinarios del Avapiés, a quienes denominaban "Cachivache" y "Perdulario". La escena empieza en el barrio del Barquillo y acaba en el de Avapiés. La rivalidad entre la gente de uno y otro barrio aparece pintada al vivo. Entablan los del Barquillo ruda pelea para vengar la ofensa que les infirieron los del Avapiés; pero después, gracias a los

zalameros llantos femeninos, se acaba todo pacífica y amistosamente.

La filarmonía se destaca en numerosos sainetes de D. Ramón de la Cruz, y de una manera particular en *El deseo de seguidillas,* ya citado, con sus manolos y manolas que dialogan animadamente y sus "majos y majas que no hablan", pero cuya presencia bastaba para animar la escena más aún. Con ellos contrastan allí socialmente unos señores distinguidos; pero éstos aprueban las diversiones de la gente del pueblo. Así, pues, uno de ellos se expresaba del siguiente modo:

Amigo, lo que yo veo,
y a un ladito adulaciones,
que los mismos extranjeros
y paisanos que las culpan
y hacen ascos, en oyendo
unas buenas seguidillas
se levantan del asiento,
y al ver bailar el fandango
les da convulsión de nervios.

Esto es lo mismo, cambiando metro y estilo, que dijera don Tomás de Iriarte en su poema *La Música,* obra conocida universalmente y traducida a varios idiomas.

* * *

Pasando ahora de los sainetes a las tonadillas, se debe tener presente que entre la Biblioteca Municipal de Madrid y la Biblioteca Nacional existe unos dos mil libretos, inéditos y manuscritos en su casi totalidad, y que la primera de estas dos Bibliotecas posee toda la correspondiente música. A continuación entresacaremos aquellos títulos tonadillescos donde se hace explícita referencia a la petimetría o al majismo, con expresión del número de personajes que requería cada obra. Téngase presente que, según tuvieran las tonadillas uno, dos, tres, cuatro o cinco personajes, se las denominaba "tonadillas a solo, a dúo, a tres, a cuatro o a cinco". Si rebasaban este último número—y las hubo que requerían hasta diez personajes o más—recibían la denominación común: "tonadillas generales".

He aquí los títulos de tonadillas a que venimos refiriéndonos, con la expresión del año en que las estrenó, cuando consta esa noticia en los manuscritos correspondientes:

El francés, el italiano y los majos o El triunfo de las mujeres. A cuatro. Año 1871.

La gitana pobre y el majo enamorado. A dúo. 1794.

El lugareño y la petimetra. A dúo.

El lance del petimetre. A solo.

La maja alegre. A tres. 1796.

La maja barbera. A tres. 1784.

La maja celosa. A solo.

La maja de rumbo. A solo. 1774.

La maja del día. A solo. (Para la Sra. Silveria.)

La maja disfrazada. A dúo. 1777.

La maja, el petimetre y el extranjero. A tres. 1774.

La maja enfadada. A solo. 1767.

La maja honrada o La estera. A tres.

La maja limosnera. A dúo.

La maja petardista. A tres.

Una maja, un albañil y una bollera. A tres.

Una maja, un tuno y un oficial. A tres.

Una maja, un tuno y una vieja. A tres. 1765.

La maja y el amolador. A solo. 1783.

La maja y el andaluz. A tres. 1782.

La maja y el berberisco. A dúo. 1781.

La maja y el usía. A dúo.

Una maja y un hortera. A dúo.

Una maja y un petimetre. A dúo.

El majo y la italiana. A dúo.

Los majos del baile. A tres. 1780.

Los majos del Canal o Las majas y el majo. A tres.

Los majos descontetnos. A dúo. 1796.

Los majos operantes. A dúo.

Los majos y los currutacos. A cinco.

La naranjera, el usía y el majo. A tres.

El paje petimetre, la tía y las dos sobrinas. A cuatro. 1786.
La petimetra hipócrita murmuradora. A solo. 1781.
La petimetra sin criados. A tres.
Le petimetra supuesta o La sebera y el calesero. A dúo.
La petimetra y la calcetera o La calcetera y la petimetra. A cuatro.
El petimetre de moda. A dúo.
El petimetre de oficina. A tres.
Un petimetre, una maja y un tostonero. A tres.
El petimetre y la naranjera. A dúo.
El petimetre y la patrona. A dúo.
Los petimetres y el hospiciano. A tres. 1790.
La simple y el petimetre. Tonadilla general. 1791.
El soldado y la maja. A dúo. 1774.
El susto del petimetre. A cuatro.
El torero, la maja y el petimetre. A tres. 1779.
El trapero y la petimetra. A dúo. 1779.
El tuno y la maja. A dúo. 1775.
El valenciano y la petimetra. A dúo. 1779.
La vida del petimetre. A solo.
El vinagrero y las majas. A tres. 1784.
Yo soy una majota o Pretola y Tadeo. A dúo. 1780.

* * *

El petrimetismo y el majismo en particular, como el madrileñismo en general, constituyeron materia sumamente propicia al despliegue de agudas sátiras en el terreno de la tonadilla escénica. La cualidad de maja parecía un timbre de gloria en muchos casos, y de ella da fe la tonadilla a dúo *La maja constante,* con música de Laserna, que se cantó en un teatro madrileño, por lo que resumiremos aquí su contenido. Le cayeron al novio 25.000 reales en la Lotería, y en seguida resuelve peinarse como los usías, tras lo cual añade con resolución:

y mañana estreno
camisola fina,

vestido de Francia,
zapatos de hebillas,
espadín de plata
con borlas de a libra,
mi par de relojes
con cien campanillas.

También proyecta mudar la indumentaria de su amada Serafina, como lo declaraba esta canción:

Al punto la compro
escofieta y bata.
savillé de moda,
lazo y arracada,
zapatos pajizos
con orejas pardas
y su par de hebillas
aclavicordiadas.

Se propone, en suma, que dé el golpe Serafina.

En la escena siguiente, con mutación escénica, aparece Serafina, haciendo el elogio de una prenda que acaba de hacer para su Jeromo amadísimo:

Habrá cofias más ricas
y con más oro;
pero más resaladas,
eso tampoco...
Hecha por mis manos
para mi Jeromo,
y que ha de servirle
para ir a los toros.
Poquitas circunstancias
tiene el negocio.
Libra y media de seda
tiene sólo la *bolrra,*
toda llena de chistes
que pican en historia,
y aun me parece poco
para su real *presona.*
¡Si es preciso que el mundo
todo se asombre,
en mirando esta cofia
puesta en el molde!

Cuando Jeromo se presenta con la nueva indumentaria ante su Serafina, ésta se burla de él. Le censura el peinado; a continuación le presenta la cofia, en cuya borla hay unidos dos corazones, y le dice:

Deja los rizos
para aquellos que gastan
pelo postizo.

Añade que con el caudal adquirido merced a la Lotería ellos deben mostrarse majos de rumbo y enseñar cómo ha de ser maja la posteridad. La exaltación del majismo aparece en las seguidillas finales:

Aunque monas y monos
vistan de usía
como dice el adagio,
monos se quedan.
Quien nació en el barrio
de las Maravillas
¿cómo podrá nunca
parecer usía?
Cada uno en la raza
que nació subsista.

Tras estos versos, cantados a dúo, Serafina proclama con tono arrogante la calidad de su ascendencia:

Maja fué mi abuela
todita su vida.
Maja fué mi madre;
majas son mis tías;
majas mis hermanas;
majas mis vecinas.
Y yo también soy maja
de las de crisma.

Jeromo, a su vez, canta con resolución:

Hay muchos que piensan
que con los galones
parecen *presonas*
y son unos dropes.
El que rico, rico;
el que *probe, probe...*

Daban fin a la tonadilla con estos cuatro versos:

Y por fin todo el mundo
publique a voces
que no hay otros dos majos
como *nosotres.*

Sin embargo, tal conclusión fué sustituída por otra en la que se borró aquella postrera glorificación del majismo con el consiguiente desdén para la petimetría:

Y los dos muy humildes,
siempre conformes,
pedimos nos toleren
nuestros errores;

lo cual era una variante de la usual despedida: "Perdónense nuestras faltas".

Baste por hoy esta muestra—y los textos literarios de la tonadilla escénica las sembraban a voleo durante lustros y más lustors—para que se advierta una vez más de qué modo regocijaban la petimetría y el majismo al pueblo madrileño bajo el reinado de los dos Carlos que rigieron o dejaron regir los destinos de la nación española durante la segunda mitad del siglo XVIII.

EL POETA DYLAN THOMAS: 1914-53

POR

ESTEBAN PUJALS

And death shall have no dominion.

I

De ordinario atravesamos la existencia como aletargados o por entre la niebla, no logrando despertar y distinguir, y sin llegar a comprender, a pesar de las sorpresas, que tendríamos que estar continuamente alerta y en todo momento preparados; nos acostumbramos a vivir como el guerrero se acostumbra al peligro, y sólo de cuando en cuando percibimos que el hecho de existir es ya en sí mismo el don más extraordinario. Es el milagro que no olvidan los Santos y los poetas, y ésta es la característica fundamental que les levanta por encima de los demás hombres. Ellos solos constituyen aquella raza aparte para quienes vivir no es hacer un viaje subterráneo, y, como resultado de esta experiencia, sus obras y su recuerdo dejan una estela de luminosidad.

Inglaterra ha perdido a un gran poeta.

Durante los primeros días de noviembre del año actual murió en Nueva York, a la edad de treinta y nueve años, uno de los mejores poetas que escribían actualmente en lengua inglesa, y cuya obra y facultades poéticas constituían a la vez una espléndida y reconocida realidad, y todavía una prometedora esperanza. Dylan Thomas había vivido siempre bajo el hechizo de dos

motivos poéticos de primer orden, el amor y la muerte, y estas fuerzas, que en la inspiración del poeta actuaban generalmente entrelazadas, envuelven casi toda su obra, oponiéndose y completándose. Parece que el poeta tuviera el presentimiento de que, como a tantos de su vocación, la muerte tenía que alcanzarle prematuramente.

Dylan Thomas era un poeta esencial, en cuya poesía no penetraron nunca los problemas intelectuales o sociales sin estar escrupulosamente depurados de sus residuos, y sólo simbólicamente representados en su intrínseco valor poético: poseía el extraordinario don de la autenticidad, le atraía el milagro del mundo y de la existencia, y se sentía impulsado por el afán de interpretar poéticamente su belleza con su asombrosa penetración, sus raras cualidades imaginativas, su impresionante facultad creadora, su disciplinada técnica y su sentido musical de la poesía. Poeta de una fe irracional e intensa, escribía impulsado por el religioso deleite de contar constantemente la obra de Dios y de ponerla ante los ojos de los hombres, ataviada por completo con su divina gloria. "Estos poemas, con todas sus crudezas, dudas y confusiones, han sido escritos por amor a los hombres y para alabanza de Dios, y sería yo un loco rematado si ello no fuera así" (1).

La generación de Dylan Thomas.

Dylan Thomas pertenece a la última generación de poetas ya formados. Nacidos inmediatamente antes o poco después de haber estallado la primera gran guerra, se asomaron a la vida en el momento en que se derrumbaban los valores por los cuales se había luchado en aquélla y aparecían por todas partes los signos de una inestabilidad general.

El ambiente literario no era menos caótico al remontar el segundo tercio de nuestro siglo, cuando la joven generación de poetas empezaba a producir. Hacia 1934 parece que no se abrían ante

(1) Nota de Dylan Thomas a sus *Collected Poems: 1934-1952*, Dent and Sons, Londres, 1952.

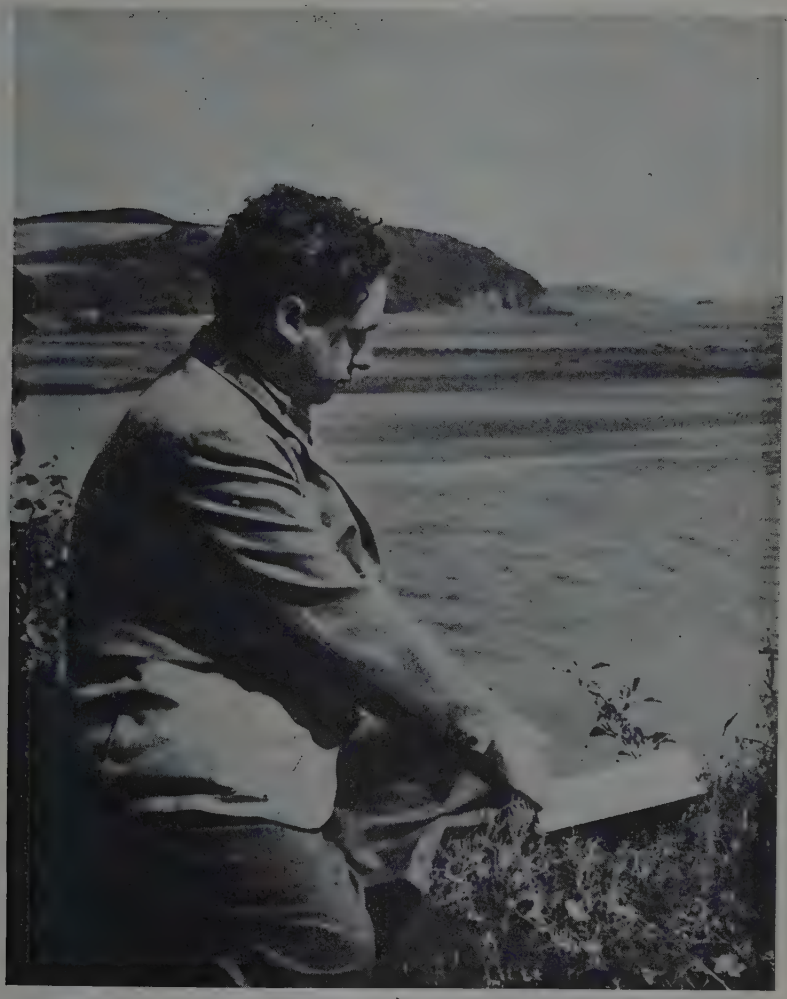
ellos otras perspectivas que las proyectadas por la rigurosa crítica del hombre y la cultura modernos, según Eliot, o la realista aceptación del materialismo, de acuerdo con Auden. Ninguna de estas alternativas satifizo ni mucho ni poco sus preocupaciones, y Dylan Thomas, por un lado, y Henry Treece y los "apocalípticos", por otro, se esforzaron por encontrar solución a sus problemas, descubriendo otros caminos. Asimismo algunos poetas de formación más lenta, y otros de producción o desarrollo relativamente tardíos, exploraban terreno virgen. El resultado ha sido que los veinte años transcurridos a partir de entonces, y la tremenda experiencia de la segunda gran guerra han alterado visiblemente el panorama, y en este momento, en la poesía inglesa, se pueden señalar nuevas direcciones.

Utilizando la agrupación por generaciones—previa aceptación de los inconvenientes del sistema—, con la idea de ofrecer una esquemática orientación literaria y trazar un leve esbozo del período en que se ha desenvuelto la personalidad de Dylan Thomas, es conveniente imaginarse el panorama de la poesía inglesa actual, escalonado por cinco generaciones de poetas: I) Los poetas ancianos, Walter de la Mare y el laureado John Masefield, supervivientes de la generación de Yeats, Kipling, Chesterton, Belloc y Abercrombie.—II) poetas maduros, que podemos alinear al lado de T. S. Eliot, como son Edith Sitwell, Edwin Muir, Herbert Read, Robert Graves (2) y Edmund Blunden, a cuya generación pertenecían James Joyce, D. H. Lawrence, Charles Williams y los grandes poetas, que murieron en la primera gran guerra, Rupert Brooke y Wilfred Owen.—III) El grupo de poetas que están en su culminación, algunos de los cuales se han interesado vivamente por España: Roy Campbell, Cecil Day Lewis, William Empson, Wystan H. Auden, Louis MacNeice, Vernon Watkins, Kathleen Raine, Stephen Spender y Bernard Spencer.—IV) La cuarta generación, con Anne Ridler, Henry Treece, Kenneth Allott, Frank T. Prince, Roy Fuller, George Barker, Laurie Lee

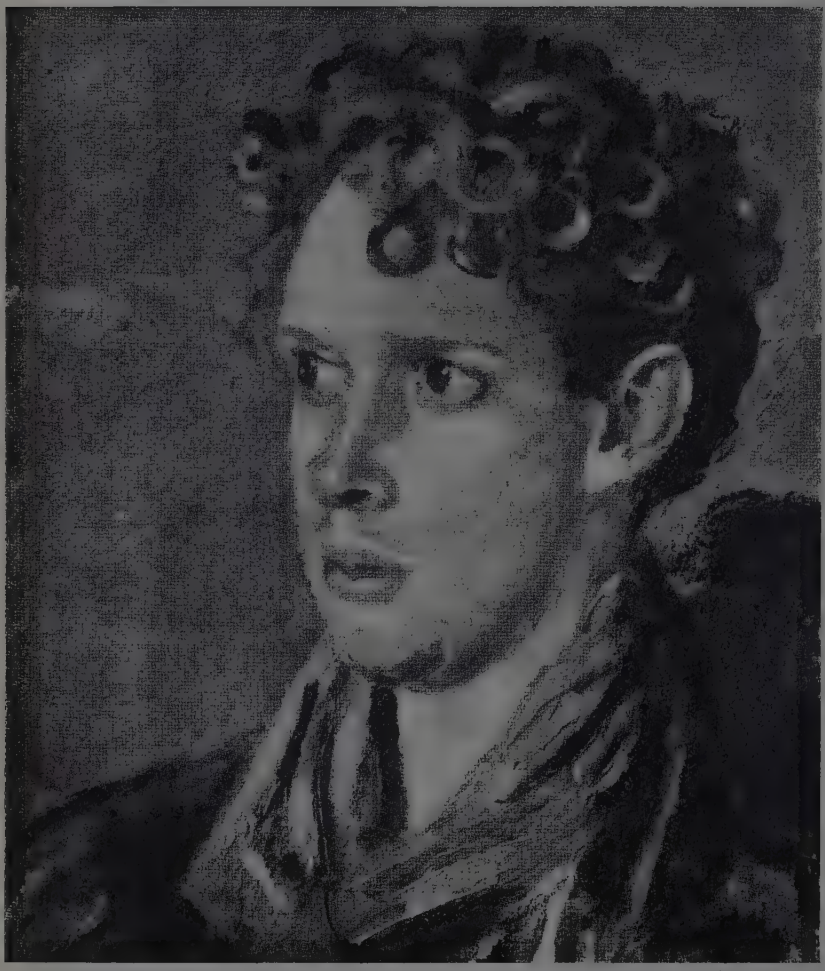
(2) R. Graves vive desde hace años en Mallorca.

y David Gascoyne, que son los poetas que tienen alrededor de cuarenta años, y a cuyo grupo pertenecía Dylan Thomas.—V) Y la diezmada generación de W. S. Graham, John Heath-Stubbs y Alex Comfort—de la que formaban parte los malogrados Keith Douglas y Sidney Keyes, que cayeron en la segunda gran guerra, y William Bell, que murió en 1949—, que es el conjunto de poetas más recientes, todavía en formación.

Los representantes de la primera generación, a pesar de lo avanzado de su edad, producen todavía buena poesía, dentro del cauce transicional de principios de siglo. Los poetas de la segunda generación, en la que se encuentran las eminentes figuras de Edith Sitwell y T. S. Eliot—piedras angulares de la poesía inglesa contemporánea—, es un grupo heterogéneo de individualidades que han alcanzado hace ya años su completa personalidad y escriben una poesía de extraordinaria calidad, que no supone ninguna innovación abrupta respecto de lo que habían producido anteriormente, aunque pueda contener, en uno u otro aspecto, un sensible avance o una superación. La generación siguiente, que durante los años 1930-1940 había reaccionado reciamente contra el intelectualismo, la actitud crítica, la pureza poética, el interés métrico y la frigidez aparente del grupo anterior, presentando un motivo de carácter social—y que cuenta con personalidades de la categoría de Roy Campbell y W. H. Auden—, parece haber franqueado su etapa de intención política para desembocar en horizontes más serenos y encontrar inspiraciones más limpias y ventajosas para la producción poética. La cuarta generación y el grupo de poetas jóvenes, con Dylan Thomas al frente, reacciona tanto contra el frío intelectualismo de Eliot como contra la poesía realista y de significación social producida por la generación anterior, y, superado el surrealismo, se esfuerza en ampliar el horizonte de la poesía inglesa mediante la aprehensión global de los mundos interno y externo, y realizando una renovación de carácter emotivo y pasional, en la que intervienen en alto grado las cualidades imaginativas.



Dylan Thomas, en su casa de Laugharne (Gales), junto al mar. (Fotografía obtenida unas semanas antes de su muerte).



Retrato del poeta Dylan Thomas, pintado por Augustus John.

Esquema biográfico.

Dylan Thomas nació en Swansea (Gales), el año 1914, y se educó en la Grammar School de esta ciudad, donde su padre estaba de profesor. Ya en su época escolar empezó a escribir versos, que aparentemente no se relacionaban con nada de lo que se hubiera producido con anterioridad en el campo de la poesía inglesa, y cuyo lenguaje manifestaba una extraordinaria personalidad. Reacio en reconocer la autoridad académica, y receloso en aceptar los valores poéticos antes de comprobar personalmente su autenticidad, se acercó desde el primer momento a la historia de la poesía de su patria con la mayor cautela, aunque nadie sabía apreciar tanto la obra poética que salía inmune de su exigente examen.

Al dejar el colegio practicó una temporada el periodismo, ejercicio que abandonó pronto, por parecerle incompatible con su labor creadora, y más tarde, durante la segunda gran guerra, y después de ella, se dedicó a la radiodifusión y a escribir guiones para el cine y para la radio. Durante estos últimos años había hecho varios recorridos por las Universidades norteamericanas, dando conferencias y recitales de sus poesías, cosa, esta última, que realizaba de modo singular, debido a sus raras cualidades de actor, combinadas con las de bardo. Sus amigos están de acuerdo en considerar a Dylan Thomas como un hombre generoso y sencillo, ordinariamente en lucha con sus apuros económicos, y que, a pesar de verse obligado a subordinar su talento a algunos empleos, para defender a su familia, jamás comercializó su genio poético. En 1936 se casó con Caitlin Macnamara, y ha dejado tres hijos.

La obra de Dylan Thomas.

Los primeros poemas de Dylan Thomas aparecieron en los años 1934 y 1936, con los títulos respectivos de *Eighteen Poems* y *Twenty-five Poems,* dos colecciones sorprendentes—sobre todo la primera—, que apasionaron y desconcertaron a los lectores y

críticos por la energía verbal, la musicalidad, la aparente novedad y la oscuridad con que se manifestaba su visión. No es que a través de ellos el poeta hubiera ya fraguado el impresionante medio de expresión que le caracteriza; sin embargo, estos poemas eran ya hasta tal punto originales, y en ellos se utilizaba el lenguaje con tanta audacia y maestría, que una poetisa de la categoría de Edith Sitwell dijo, al publicarse la segunda colección, "que había aparecido un nuevo poeta que mostraba a todas luces la promesa de sus enormes posibilidades", y cuya obra estaba concebida "en grande, tanto por lo que se refería a los temas como a su estructura" (3). Entre todos sus admiradores, los más desorietnados fueron los que se dejaron cautivar simplemente por la modernidad que a primera vista ofrece Dylan Thomas, pues, en realidad, su poesía fué ya desde el primer momento una poesía de raigambre tradicional, adaptada a los fines particulares del poeta y que respondía con fidelidad al estilo de nuestro tiempo. Como se lee en el artículo de *The Times* correspondiente al día siguiente al de su muerte: "Nadie ha llevado de un modo más brillante la máscara de la anarquía para esconder la verdadera faz de la tradición" (4).

En 1939 aparecía *The Map of Love,* un volumen de poesías y cuentos, que representaba una evidente superación. Los poemas en él comprendidos eran fruto manifiesto de experiencias percibidas y reguladas por un sentimiento religioso y un dominio más perfecto de sus posibilidades expresivas. De ellas dijo Herbert Read que constituían "la poesía más auténtica que se ha escrito en nuestra época" (5).

Con *Deaths and Entrances,* publicado en 1946, el poeta triunfaba definitivamente ante las dificultades presentadas por su am-

---

(3) Edith Sitwell: "The Achievement of Mr. Dylan Thomas", *Sunday Times,* 1936. Ver también Henry Treece: *Dylan Thomas,* Lindsay Drummond Ltd., Londres, 1949, págs. 145-148.

(4) "Mr. Dylan Thomas: Innovation and Tradition", *The Times,* martes 10 de noviembre de 1953.

(5) Kenneth Allott: *Contemporany Verse,* The Penguin Poets, Londres, 1950, página 225.

bicioso instrumento expresivo—lenguaje, musicalidad y nuevas modalidades métricas—como en el esfuerzo que suponía la integración del mundo en su conciencia y el desarrollo de sus cualidades imaginativas. Los críticos ingleses—aun los que percibieron y señalaron las imperfecciones existentes—saludaron la aparición de este volumen con sincero entusiasmo. W. J. Turner escribió, en esta ocasión, en *The Spectator:* "Dylan Thomas nos muestra en estos poemas aquella mágica cualidad de auténtico poeta original y tradicional, imperfecto pero sobresaliente, que posee el fuego y el poder indicutibles del genio" (6). Y Stephen Spender, al enjuiciar a Dylan Thomas, en *Poetry since 1939,* decía que era un poeta que había conquistado la admiración de todos los poetas contemporáneos, y para quien se debía utilizar a veces la palabra genio (7).

A fines de 1952, al salir a la luz el volumen de sus *Collected Poems: 1934-1952,* que recogían prácticamente todas las poesías de los cuatro primeros libros anteriores y añadía a su contenido siete poemas inéditos, *The Times Literary Supplement* consideraba su aparición como un fastuoso acontecimiento y le dedicaba un admirable artículo crítico de una página entera (8); Philip Toynbee, desde *The Observer,* la calificaba como el mejor poeta inglés contemporáneo (9), y se le concedía el premio William Foyle de poesía para 1952. En los juicios aparecidos a raíz de su muerte ha sido considerado como el "poeta más original" (10) de estos últimos años; como "uno de los grandes maestros de la poesía inglesa" (11); "este raro espíritu inmortal, uno de los grandes poetas de nuestra época, que creó un lenguaje y se burló de la

---

(6) Añadiendo: "Si alguien busca la nueva poesía contemporánea digna de nuestra gran—y aun diría suprema—tradición inglesa, aquí la tiene". W. J. Turner: Reseña de "Deaths and Entrances", *The Spectator,* 8 de febrero de 1946.

(7) Stephen Spender: *Poetry since 1939,* Longmans, Londres, 1946, pág. 45.

(8) *The Times Literary Supplement,* 29 de noviembre de 1952.

(9) Philip Toynbee: Reseña de "Collected Poems: 1914-1952", *The Observer,* 9 de noviembre de 1952.

(10) John Arlott: "Dylan Thomas", *The Spectator,* 13 de noviembre de 1953.

(11) "Mr. Dylan Thomas: Innovation and Tradition", *The Times,* martes 10 de noviembre de 1953.

grandilocuencia" (12); y su colega Kathleen Raine, al distinguirle como al poeta supremo de la juventud, se pregunta con asombro: "¿Quién sabe lo que hemos perdido con su muerte?" (13).

Todo esto, que podría parecer circunstancial y fruto de obligada simpatía, no tiene nada de desproporcionado ni de intempestivo, ni esta valoración de Dylan Thomas carece de fundamentación crítica: ahí están sus *Collected Poems* para demostrarlo. No sé si en los juicios más absolutos habrán quedado al margen nombres como los de T. S. Eliot, Edith Sitwell y Roy Campbell, y sólo se han tenido en cuenta los poetas de menos de cincuenta años. Pero lo verdaderamente cierto es que Dylan Thomas era el poeta inglés de nuestros días que tenía mayores posibilidades para producir este tipo de poesía lírica suprema, desafiadora del análisis (14), misteriosa e inefable, y a la vez tradicional y moderna, que constituye, sin dar lugar a dudas, la mejor clase de poesía.

Tradición e innovación en Dylan Thomas.

Existe en la literatura inglesa una tradición poética oscura de una sorprendente belleza, que desde tiempo inmemorial ha resistido las oleadas racionalistas de estructuración y diafanidad heredadas de Europa. Este tipo de poesía, que no es caprichosamente oscura, sino que lo es, generalmente, por las dificultades con que tropieza el poeta para expresar bellamente lo inefable, complejo o profundo de su visión, es el tipo de poesía que, arrancando de la lírica medieval y pasando por los metafísicos más exquisitos—Vaughan y Traherne sobre todo—, la recoge milagrosamente Blake en el arquitectónico y razonador siglo XVIII, se la encuentra en Shelley en el Romanticismo, y en Hopkins y Yeats entre finales del siglo XIX y principio del XX, y, entrelazando sus

(12) John Pudney: "Wales loses a great poet", *Picture Post*, 28 de noviembre de 1953.

(13) Kathleen Raine: "Dylan Thomas", *The New Statesman and Nation*, 14 de noviembre de 1953.

(14) Cyril Connolly: Reseña de "Collected Poems: 1914-1952", *The Sunday Times*, 9 de noviembre de 1952.

diversas corrientes, aparece, en nuestros días, en algunos poetas modernos, singularmente en Dylan Thomas. Es una poesía profundamente imaginativa y dotada de una intensa musicalidad, apocalíptica a veces, evocativa o profética otras, que representa siempre un contenido religioso en su arrebatada visión de los aspectos del mundo o de la vida.

Este estilo de poesía, con muchas de sus cualidades y algunos de sus defectos, es el que nos ha transmitido Dylan Thomas una vez modificado por el sentido poético, original y moderno, y cargado con los elementos característicos de su formidable personalidad.

No se puede precisar hasta qué punto el elemento celta, que tantas veces a lo largo de la Historia ha vigoriazdo la poesía inglesa, aportando matices imaginativos de un valor inapreciable a una temática o unos estilos literarios de procedencia continental, ha influído en Dylan Thomas, y hasta qué punto su procedencia de Gales y su conocimiento de la poesía de esta región han contribuído a hacer de él un gran poeta. Lo que sí es cierto es que en la obra de Dylan Thomas se encuentra esta poesía completa, que sorprende nuestra conciencia e intenta sitiarla por todos los flancos, desde la apasionada presentación de su visión hasta la misteriosa musicalidad de su verso, afanoso de posibilidades expresivas—aliteración, melodía rítmica, rimas internas, insistencia en las cadencias, invención de estrofas—, pasando por la osada riqueza de sus alusiones y metáforas, presentadas con un esplendor imaginativo de la máxima efectividad poética. Entre otros ejemplos que se podrían elegir, la conmovedora religiosidad y la estructura misteriosamente musical del poema *Do not go gentle into that good night* (15), que he procurado reproducir en mi tra-

---

(15) Es clara, por otra parte, la inmediata relación de este poema con el evocativo "Are you not weary of ardent ways" de James Joyce, contenido en *The Portrait of the Artist as a Young Man*. La misma estructura métrica, las mismas rimas y la misma vaga fascinación. Sólo que los decasílabos de Dylan Thomas tienen más musicalidad que los octosílabos de Joyce. W. H. Anden tiene asimismo un delicioso poema—*If I could tell you*—compuesto según el mismo sistema.

ducción, recuerdan la procedencia céltica y la influencia de la tradición literaria de Gales en Dylan Thomas, y reflejan las cualidades de su poesía.

"Collected Poems: 1934-1952".

Dylan Thomas ha escrito relativamente poco. Aparte la colección de cuentos en prosa, *A Portrait of the Artist as a Young Dog,* el guión cinematográfico *The Doctor and the Devils* (1953), el trabajo entregado a la B. B. C. de Londres unos días antes de salir de Inglaterra el pasado octubre, titulado *Under Milk Wood,* y la producción, no firmada, para el cine y para la radio, títulos por los cuales no me propongo juzgarle, la obra fundamental de Dylan Thomas se encierra en un volumen que no llega a 200 páginas (16), y que contiene alrededor de cien poesías. Sin embargo, lo reducido de su obra poética no se debe a ninguna otra razón que a su extremada exigencia y a su criterio de no transformar en arte sino lo absolutamente imprescindible, y ello, al parecer, sólo en las circunstancias más afortunadas; por consiguiente, la transformación de las emociones y momentos culminantes del poeta cristalizaba muy lentamente en una poesía apretada y difícil, de una calidad poética extraordinaria. Abrase el volumen por donde se quiera, el lector permanecerá al momento sugestionado —y a veces, aun sublevado—por la magia y la dificultad de su arte. Recórranse los títulos de sus poemas, que frecuentemente son el primer verso o la primera frase de los mismos, y su arrebatadora belleza delata al punto la autenticidad de este poeta.

Desde el brioso y bien resuelto poema de juventud, *The force that through the green fuse drives the flower,* que es uno de los primeros de la colección, hasta la oscura y soberbia sinfonía constituída por *In the white giant's thigh,* que es el amplio poema que la cierra, los ojos y la atención se sienten cautivados constantemente por los títulos más apasionados y sugerentes. Y aparecen, zigzagueantes de luz, los breves poemas *Lighy breaks where no*

(16) Dylan Thomas: *Collected Poems: 1934-1952,* Dent and Sons, Londres, 1952.

sun shines, A winter's tale y *In the white giant's thigh,* densos de profundas alusiones y recóndito erotismo, ofreciendo, en medio de su imponente belleza, distintos niveles de interpretación; el *Poem in October* y el *In country sleep,* fresquísimos poemas evocadores del mundo de la niñez; los emocionantes poemas de inspiración y motivo indiscutiblemente religiosos, resueltos con atrevimiento genial, como son *There was a saviour, On the marriage of a virgin,* y la extraordinaria secuencia constituída por los doce poemitas de *Vision and prayer;* los mágicos poemitas *The conversation of prayer* y *Do not go gentle into that good night,* llenos de profundidad y misterio; y otros tantos poemas, tan bellos como difíciles, elusivos y audaces, acumulados de significados y alusiones, cuyo ambiente rondan o invaden los poderosos fantasmas del Amor y la Muerte.

En el festivo prólogo en verso de los *Collected Poems,* en el que el poeta se presenta al lector, y en su desenfadado *In my craft or sullen art,* en el que determina a quién se dirige especialmente, se manifiestan con toda claridad sus anhelos y el propósito de su arte:

Not for the proud man apart
From the raging moon I write
On these spindrift pages
.....
But for the lovers, their arms
Round the griefs of the ages,
Who pay no praise or wages
Nor heed my craft or art.

Dylan Thomas estimaba el mundo y la vida, quería a los hombres que son capaces de amar y de sentir, y para ellos escribía, aunque algunos no pudieran comprenderle y acaso ni leerle. En cambio, profesaba el desenvuelto desprecio que todo hombre verdaderamente creador siente hacia los imbéciles y los sicofantes, y aun menos podía soportar a los ingratos.

La poesía de Dylan Thomas.

Desde que, en 1922, T. S. Eliot escribió *The Waste Land,* la poesía inglesa venía orientándose en un sentido de crítica y comentario social, y ésta fué la actitud que, dándole un sesgo ideológico, adoptaron los poetas de intención política de la generación siguiente. Tanto en un caso como en otro, "el poeta buscaba su incorporación en un orden terreno o ultraterreno, con el deseo de ser considerado un normal ciudadano de una comunidad presente o venidera" (17). Sin embargo, esta tendencia no satisfacía la imaginación de muchos nuevos poetas que, al borde de la guerra, tenían un concepto distinto del mundo y no demasiadas ilusiones sociales, y, después de Auden y sus contemporáneos, aparece una generación que reacciona contra el intelectualismo y el realismo existentes, desviándose—algunas veces en medio de un torbellino verbal—de la poesía de inspiración política y buscando solución a sus problemas estéticos y espirituales en lo misterioso y romántico, representado por el movimiento apocalíptico (18).

El poeta Henry Treece, uno de los representantes más ilustres de esta promoción, expresa de un modo contundente sus ideales cuando dice: "Nos interesan, o deberían interesarnos, las relaciones individuales de hombre a hombre, cuando dichas relaciones son sinceras y personales y no están falsificadas por una propaganda gregaria, y las reacciones que el hombre experimenta ante sí mismo o ante la Naturaleza, cuando se acerca al problema de un modo distinto al de la máquina fotográfica". El verdadero poeta, por tanto, el hombre suficientemente fuerte para amoldar las palabras a un sistema propio de sentir y pensar, "debe ser necesariamente profeta". "Y como les ha ocurrido a todos los profetas desde que se hizo el mundo—continúa Henry Treece—, será despreciado por su dificultad. Sin embargo, tendrá fe en su palabra, y los que tengan ojos para ver y oídos para escuchar, com-

---

(17) Geoffrey Bullough: *The Trend of Modern Poetry,* Oliver and Boyd, Londres, 1949, pág. 213.

(18) Ibídem, págs. 213-233.

prenderán por medio de su verbo apocalíptico el problema del poeta y sus problemas propios, la solución del poeta y sus propias soluciones" (19).

De estos jóvenes poetas, Dylan Thomas se hallaba a la cabeza, y con su estilo bárdico y sus temas apasionados proporcionaba a la poesía una dimensión superior. Ello se percibe en seguida que se leen sus poemas. Su poesía posee la sugestión y la simpatía del que, maravillado del mundo de un modo inmarcesible, sufre y goza dentro de él, unido entrañablemente a él como cosa a él inherente; y su aspecto autobiográfico nos atrae hasta tal extremo porque, como poeta esencialmente religioso, no vuelve sobre sí mismo para ensalzarse, sino para exponerse poéticamente con su característica ingenuidad, como medio de darnos a conocer mejor al hombre y las bellezas de la vida y de la creación.

Por consiguiente, su poesía no se encanta en la limitada descripción del paisaje británico, tan querida de los georgianos; no refleja la depresión espiritual de la postguerra, representada por la primera etapa de la carrera poética de Eliot; ni se ilusiona con el advenimiento de un sistema político más o menos utópico, ni proclama las excelencias de la máquina. Entonces, se dirá, ¿cuáles son sus temas? Dylan Thomas, en su poesía, no se interesa nada más que por el hombre y el mundo; nada más que esto, y todo esto. Es decir, el hombre y este momento luminoso encerrado entre el nacimiento y la muerte. O quizás más: la historia del hombre en el mundo y el glorioso fenómeno que es vivir. Y esta visión del poeta, lo que podríamos decir su mensaje, se efectúa de un modo nuevo y espontáneo, manifestándose polifónicamente y produciendo la sensación de que se presenta simultáneamente en distintos planos.

Al hablar así, se comprenderá en seguida que Dylan Thomas es un poeta apasionado e imaginativo, de cualidades muy distintas de la poesía intelectual de Eliot y de la que ha producido la

---

(19) Henry Treece: *Dylan Thomas*, Lindsay Drummond Ltd., Londres, 1949, página 27.

siguiente generación, constituída por los poetas de intención social—Auden, Spender, Day Lewis, etc.—. La poesía de Dylan Thomas es un tipo de poesía orgánica, muy completa y sensorial, de una gran musicalidad, producida por un impacto emotivo, que se va extendiendo como una nube. Algunas veces carece de concatenación lógica y posee escasa nerviación intelectual. Sin embargo, como generalmente la poesía no es para ser razonada ni intelectualmente aprehendida, sino sentida, oída y respondida por el eco de la conciencia, este tipo de poesía que se produce emocionalmente, sin ayuda de elementos intelectuales y utilizando todas las posibilidades comunicativas del lenguaje, consigue suscitar en nosotros el efecto gemelo y reproduce la impresión cabal de lo sentido por el poeta. Es decir, encuentra en nosotros el eco y la réplica de su magnífica sugerencia (20).

Naturalmente, este tipo de poesía tiene sus inconvenientes; los principales, la oscuridad, la confusión, y a veces el de no llegar a precisar nada a fuerza de intentar sugerirlo todo. Y así, se ha criticado a Dylan Thomas de estar intoxicado por el sonido, el color y las palabras; de utilizar a veces un estilo extremadamente retórico y descuidar la ilación del significado; de ser un escritor elemental, debido al escaso contenido intelectual de sus poemas, y de haber impulsado el movimiento apocalíptico, que ha dado

---

(20) En una carta a Henry Treece, Dylan Thomas intenta exponer su modo de crear, ese espíritu moldeador de la imaginación, que no hay que considerar surrealista, si bien recoja del surrealismo ciertas influencias positivas: "Un poema mío requiere una multitud de imágenes, porque su centro constituye precisamente una multitud de imágenes... Dejo que una imagen "se cree" emocionalmente en mí, y entonces aplico a ella todas mis facultades intelectuales y críticas; dejo, después, que se cree otra y que ésta se oponga a la primera; hago que de la tercera imagen nacida de las otras dos se forme una cuarta imagen contradictoria, y dejo que, dentro de los límites formales impuestos, luchen entre sí. Cada imagen encierra dentro de ella el germen de su destrucción, y mi método, según creo experimentar, consiste en una constante construcción y destrucción de imágenes que salen del núcleo central, que es a la vez destructivo y constructivo. ... Lo que deseo poner en claro—y es algo que no distingo con precisión—es que la vida de cualquier poema mío no se mueve de un modo concéntrico alrededor de una imagen central; sino que la vida debe emanar del centro; debe nacer una imagen para morir en otra; y toda secuencia de imágenes debe ser una secuencia de creaciones, recreaciones, destrucciones y contradicciones. ... Y de este inevitable conflicto de imágenes ... intento crear ese momento de paz que es un poema". Henry Treece: *Dylan Thomas*, Lindsay Drumond, Londres, 1949, págs. 47-48.

lugar a un estilo defectuoso, tanto en el arte de escribir como en el de pensar. Sin embargo, ninguna de esas acusaciones, tan graves aparentemente, han sido obstáculo para la difusión de su obra (21) y para su fama; ni su oscuridad ha impedido la percepción de la belleza excepcional de la poesía de Dylan Thomas, ni de que llegara a ser considerado como uno de los poetas más grandes que actualmente escribían en inglés.

II

Presento una reducida selección de poemas de Dylan Thomas, con el fin de poner al lector español que no tenga acceso al inglés en contacto con su poesía, e ilustrar de paso lo que he intentado decir en este artículo. No me queda duda alguna de que, incluso a través de la traducción, destruídos inevitablemente el vigor y el ritmo del verso original, la música de sus palabras y sus rimas, aparecerán todavía en estos poemas aquellos chispazos de sorprendente belleza que llenan toda su obra, y darán una idea de la magnitud de este poeta que ha perdido Inglaterra:

THE FORCE THAT THROUGH THE GREEN FUSE DRIVES THE FLOWER

La fuerza que por el verde tallo impulsa la flor
impulsa mis verdes años; la que agosta las raíces de los árboles
es la que me destruye.
Y yo estoy mudo para decirle a la rosa doblada
que dobla mi juventud la misma invernal fiebre.

La fuerza que impulsa el agua entre las rocas
impulsa mi roja sangre; la que seca las ruidosas corrientes
vuelve cera la mía.
Y yo estoy mudo para decirles con mi boca a mis venas
que la misma boca bebe en la corriente del monte.

---

(21) A raíz de la muerte de Dylan Thomas, el editor manifestó que en un año se habían vendido diez mil ejemplares del volumen de sus poesías completas.

La mano que revuelve el agua del estanque
remueve la arena; la que amarra el viento resoplante
detiene mi vela de sudario.
Y yo estoy mudo para decirle al verdugo
que su cuerpo de verdugo está hecho de mi arcilla.

Los labios del tiempo sorben del manantial;
el amor gotea y se recoge, mas la sangre vertida
calmará sus pesares.
Y yo estoy mudo para decirle al viento de un tiempo
que el tiempo ha marcado un cielo alrededor de las estrellas.
Y yo estoy mudo para decirle a la tumba de la amada
que en mi sábana avanza encorvado el mismo gusano.

LIGHT BREAKS WHERE NO SUN SHINES

La luz penetra donde no brilla el sol;
donde ningún mar corre, las aguas del corazón
impulsan sus mareas;
y, cual espíritus quebrados, con luciérnagas en la cabeza,
los corpúsculos de luz
se filtran en la carne por donde no hay carne que vista los huesos.

El fuego de la sangre
calienta a la juventud y la simiente y quema las semillas de la vejez;
donde la simiente no rebulle,
el fruto del hombre se desarruga allá en lo alto
y brilla como una estrella;
donde no hay luz, la vela muestra el pabilo.

El alba rompe por detrás de los ojos;
desde la cabeza hasta los pies el vendaval de la sangre
se desliza como un mar;
ni vallados, ni estacados, los surtidores del cielo
se precipitan hacia la varilla,
adivinándose en una sonrisa el aceite de las lágrimas.

La noche en las cuencas ronda
como una luna negra, el límite de los globos;
el día alumbra los huesos;
donde no hay frío, el viento deshollador desprende
las ropas de invierno;
la piel de la primavera cuelga de los párpados.

La luz penetra en los rincones secretos,
por las puntas del pensamiento, donde los pensamientos huelen en la lluvia;
donde muere la lógica,
el secreto del suelo crece por los ojos,
y la sangre salta al sol;
sobre las yermas parcelas se detiene la aurora.

THE CONVERSATION OF PRAYER

La conversación de los rezos que van a decir
el niño que se va a dormir y el hombre de las escaleras
que sube a ver a su amor que fallece allá arriba,
aquél sin preocupaciones de a quién conmoverá en su sueño
y éste anegado en llanto por si acaso ella ha muerto,

fluye en la oscuridad al murmullo que saben levantarán
a los cielos que responden, desde la tierra verde,
el hombre de las escaleras y el niño junto a su cama.
Los sonidos que se van a emitir en los dos rezos
por un sueño en tierra segura y por el amor que muere

serán sólo una pena al elevarse. ¿A quién aliviarán?
¿Dormirá el niño ileso y el hombre llorará?
La conversación de los rezos que se van a decir
trata de los vivos y los muertos, y el hombre de las escaleras
esta noche no hallará agonizando sino vivo y caliente

por el fuego de su cuidado a su amor en su cuarto allá arriba.
Y el niño descuidado de hacia quien asciende su rezo
se hundirá en una pena tan honda como su tumba verdadera,
y notará que la ola de ojos negros, a través de sus ojos de sueño,
le arrastra hacia arriba donde alguien ha muerto.

DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT

No entres dócilmente en la noche callada,
que al morir la luz la vejez debería
delirar y arder; odia el fin de la jornada.

Aunque el sabio ve en su ocaso la alborada,
como a su verbo el rayo vigor no confía,
no entra dócilmente en la noche callada.

Llora el hombre bueno tras la última oleada,
por lo que pudo su obra danzar en la bahía,
y odia, odia feroz el fin de la jornada.

Y el loco, que al sol cogió al vuelo en su "albada",
y advierte, aunque tarde, la ofensa que le hacía,
no entra dócilmente en la noche callada.

Y el grave, que al morir ve con ciega mirada
que ojos ciegos ser pueden meteoros de alegría,
odia, odia feroz el fin de la jornada.

Y tú, padre mío, de tu cima alejada,
maldice o bendíceme con voz airada o pía.
No entres dócilmente en la noche callada.
Odia, odia feroz el fin de la jornada.

ON THE MARRIAGE OF A VIRGIN

Al despertar, sola, entre una multitud de amores, cuando la luz de la mañana
sorprendía en el abrir de sus ojos, extensos como la noche,
el dorado ayer—de él—dormido sobre su iris,
y el sol de este día saltaba hasta el cielo desde su regazo,
la milagrosa virginidad fué tan vieja como los panes y los peces,
aunque el momento de un milagro es un relampaguear sin fin
y los astilleros de las huellas de Galilea esconden una flota de palomas.

Las vibraciones del sol ya no codiciarán más
su almohada, profunda como el mar, donde un tiempo desposóse sola,
su corazón todo ojos y oídos, labios que cogían la avalancha
del espíritu de oro que ensortijaba su hueso de mercurio con sus rayos,
y que al pie de sus ventanas izaba su bagaje de oro,
pues duerme un hombre donde cayó el fuego y ella experimenta por su brazo
ese otro sol, el celoso fluir de la sangre sin rival.

IN MY CRAFT OR SULLEN ART

En mi oficio u hosco arte
ejercido en la noche en calma,
cuando tan sólo rabia la luna
y los amantes descansan
con todas sus penas en los brazos,
trabajo a la luz cantora
no por ambición ni pan,
pavoneo o tráfico de simpatías,
en los escenarios de marfil,
sino por el común salario
de su recóndito corazón.

No para los soberbios aparte
de la rabiosa luna escribo,
en estas páginas rociadas por las espumas del mar,
ni para los encumbrados muertos
y sus ruiseñores y salmos,
sino para los amantes, sus brazos
abarcando las penas de los siglos,
que no elogian ni pagan ni aun
hacen caso de mi oficio o arte.

IN THE WHITE GIANT'S THIGH

Por entre las gargantas donde afluyen muchos ríos, chillan los zarapitos,
bajo la luna concibiente, sobre la alta colina de yeso,
y por allí esta noche camino, por el muslo del gigante blanco,
en donde mujeres, estériles como peñascos, yacen todavía anhelantes

de trabajar y amar, a pesar de que se echaron hace tiempo.

Por entre las gargantas donde afluyen muchos ríos, oran las mujeres,
y suplican en la vadeada bahía para que fluya la simiente,
aunque la lluvia borró los nombres de sus piedras cubiertas de maleza,

y solitarias, en el acto eterno y arqueado de la noche,
suspiran con lengua de zarapito por los inconcebidos
e inmemoriales hijos de la tundida y cortada colina.

Quienes antaño, un invierno de carne de gallina, amaron todo el hielo extendido
por las veredas de los cortejadores, o se retorcieron bajo el sol abrasador
en las carretas cargadas tan alto que los manojos de heno
se enganchaban en las oscilantes nubes, o se acostaron alegres con cualquier
joven de su edad, a la luz de la luna, después de ordeñar,

bajo las luminosas formas de la fe, y sus faldas de sombra de luna
se arremolinaban al viento, o tímidas, con los jóvenes y rudos jinetes,
ahora me oprimen contra sí en el gigantesco claro de bosque,

quienes, verdes campos después, eran un seto vivo de delicias.
Un tiempo su polvo fué carne que el porquero hocicaba astuto
y se encendía en el hedor de la pocilga conyugal con el rústico
candil de sus viriles muslos, extendida bajo el cielo del muladar,
o con su hortelano en el corazón del bosque del sol
rudas como lenguas de vaca y trilladas con zarzas sus lechosas melenas,
bajo su implacable verano—de él—de espinos de oro hasta los huesos,

o replegándose suavemente en la boscosa luna como la seda.
jugando a las tagüitas, blanco lago que arpea el granizo.

Quienes antaño fueron un florecer de novias al borde del camino de la casa de los majüelos,
y oían el campo lujurioso y festejado fluir hacia las próximas escarchas,
el chillido de los escurridizos frailecillos forrados, al declinar
el día, en las naves cardosas, hasta que la blanca lechuza

cruzaba su pecho, el fanfarroneo de las gamas saltadoras, los cornudos gamos subir
veloces al bosque para amar, donde espumea una antorcha de zorras,
todos los pájaros y animales de la noche encendida armando bulliciosa armonía

y el topo de hocico aplanado peregrinando por debajo de las cúpulas,
o, gordezuelas y jóvenes ansareras, arrojadas en el camastro,
sus pechos llenos de miel, bajo su rey ganso,
zurradas con sus alas en el silbante establo, muerta ya de tiempo
y terminada la oscura cebada donde danzaban sus zuecos en la primavera,
y volaban las luciérnagas de sus prendedores, y rodaban las niaras...

(pero nada concebía, ningún niño gritón se agarraba
al panal de las venas, y estériles y yermas en el campo de la Madre Oca,
con sus simples paletas no eran sino un roquedal de esposas)...

ahora me llaman como zarapitos para que bese las bocas de su polvo.

El polvo de sus perolas y relojes se columpia
donde cabalga ahora el heno o las cocinas de helecho se enmohecen
como el arco de los honcejos que rebajaba los setos como un rayo
y cortaba las ramas de los pájaros de modo que la savia trovadora enrojecía.

Las de las casas donde se arrodilla la cosecha, me oprimen fuertemente,
las que oyeron doblar la alta campana los domingos de los muertos
y la lluvia escurrir sus lenguas sobre el marchito cercado,
me enseñan el amor que es siempre verde después de la tumba que otoño sembró de hojas,
después que el Amado—o Amada—de la cruz hundida en la hierba con el sol
se barriera y las Hijas ya no se dolieran
sino de sus grandes deseos en las calles donde crían las zorras
o las apretara el hambre en el bosque destrozado: a éstas
fuertes muertas e inmortales, las mujeres de la colina
aman firmemente a todas horas por entre los árboles de los galanteadores,

y las hijas de la sombra arden todavía como las fogatas de una noche de otoño.

LAS INFLUENCIAS DE HUET SOBRE FORNER

POR

LUIS ARAUJO-COSTA

Forner.

Muchas y muy conocidas han sido las influencias de Francia sobre el pensamiento, la literatura y las costumbres de nuestro país en el siglo XVIII. No hay tratadista que no se haya extendido en enumerarlas y calibrarlas al estudiar el ambiente intelectual y social, y en el examen de los autores y las obras. España influye sobre Francia durante las centurias décimosexta y décimoséptima, y, en cambio, en los dos siglos siguientes la dirección, los motivos, las modas, las ideas y el modo de hacer llegan a nosotros de la nación vecina. Nuestros poetas, prosistas y, sobre todo, dramáticos del XVIII siguen en todo el patrón francés. Hay algunas excepciones, la más señalada la de D. Juan Pablo Forner.

Se trata de un hombre agrio, mal avenido con la sociedad de su tiempo, y aun con el mismo fondo de la humana naturaleza en lo que tiene el hombre de egoísta, envidioso, enemigo de sus semejantes, falaz, falto de entendimiento, ignorante feroz. Muchas de estas condiciones le pueden ser a él aplicadas.

Forner nace en Mérida, en 1754, y muere, en Madrid, a los cuarenta y un años, en 1797. Ha estudiado con su tío, el médico famoso D. Andrés Piquer, y luego en Salamanca, con el humanista Zamora. Es amigo de Jovellanos y de Meléndez Valdés. Desempeña cargos. Es Fiscal de la Audiencia de Sevilla y Fiscal

del Consejo de Castilla. En la ciudad del Guadalquivir contrae matrimonio con la sevillana María del Carmen Rodríguez de Carassa, la Carassita, "su linda pesca", como él la llama.

Forner piensa, acaso con razón, que vive en un tiempo de agudísima decadencia literaria. Compone en su juventud una *Sátira contra los abusos cometidos en la poesía española,* en la que censura no solamente a los autores de su época, ya que tampoco se libran de su mal humor Lope, Calderón y los comediógrafos celebrados del XVII. Sus polémicas han sido clasificadas por Menéndez y Pelayo en seis grupos, siempre intitulados poniendo al principio la preposición contra: contra Iriarte, contra Huerta, contra Trigueros, contra D. Tomás Antonio Sánchez, contra Vargas Ponce, contra varios poetas que escribían *El Censor* y *El Apologista Literario.* Forner es hombre muy erudito, de "inmensa doctrina", como dice Quintana; enemigo de lo extranjero, particularmente de lo francés; irascible, violento, nada simpático. Sus polémicas se contienen en una serie de folletos, firmados con diversos seudónimos y con títulos a veces ofensivos para el autor vapuleado, como sucede en *El asno erudito,* diatriba feroz contra D. Tomás de Iriarte. La obra más importante de Forner es la intitulada *Exequias de la lengua castellana,* que ha sido comparada con la *República literaria,* de Saavedra Fajardo, y la *Derrota de los pedantes,* de Moratín. Acaso tenga también algún parentesco con las *Lecciones de filosofía moral,* del abate Marchena.

Le cabe a Forner el enorme mérito de ser un acérrimo defensor de España y de todo lo español, y en esta campaña precede, con un siglo de distancia, a D. Gumersindo Laverde y Ruiz y a D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Forner no nació para diplomático, ni aun siquiera para hombre de sociedad que dice las cosas con suavidad, elegancia, ingenio, mansedumbre, buenas maneras. En él domina el ex abrupto, la palmeta del dómine, el gesto agrio, el ademán hostil. Uno de sus seudónimos, que le cuadra por entero, es el de *Bachiller Regañadientes.* Hoy no se puede hablar de Forner sin entonar un himno de alabanza a la Srta. María Jiménez Salas, que le ha consagrado una obra definitiva, prodigio de do-

cumentación y modelo de comprensión y factura. Allí está dicho todo, y no cabe añadir más. Han tratado también de Forner su contemporáneo D. Joaquín María Sotelo, y a mediados del XIX, D. Luis Villanueva. Muy enjundiosas son las páginas que acerca de su persona, su vida y sus escritos le consagra Menéndez y Pelayo en los *Heterodoxos* y en la *Historia de las ideas estéticas*. En ellas elogia su españolismo; sigue a Lista al asegurar con profunda verdad que tenía el entendimiento más apto para comprender las verdades que las bellezas; reconoce su condición de misógalo, aunque carecía del arranque estético de Lessing y veneraba la autoridad de los franceses en el teatro, después de haberla negado en la filosofía y en todo lo restante; se muestra conforme con su manera de concebir y componer la Historia, y le estima como el debelador formidable del enciclopedismo que produjo la España de su tiempo. "Contra los hijos del siglo XVIII—escribe el inmortal polígrafo—se levanta la protesta de Forner, más enérgica que ninguna; protesta contra la corrupción de la lengua castellana, dándola ya por muerta y celebrando sus exequias; protesta contra la literatura prosaica y fría y la corrección académica y enteca de los Iriartes; protestas contra el periodismo y la literatura chapucera; contra los economistas filántropos, que a toda hora gritan: "¡Humanidad, beneficencia!"; y protesta, en fin, contra las flores y los frutos de la *Enciclopedia*".

Como siempre sucede en las soberanas semblanzas de D. Marcelino, quedan aquí definidos el carácter, la figura, las tendencias, el espíritu, la manera de D. Juan Pablo Forner.

No he mencionado todos sus escritos, ni hacía falta, y, sin embargo, a lo que voy a referirme, objeto principal de estas líneas, es algo que no entra ni en las polémicas ni en las obras principales de Forner. En 1787 publica Forner sus *Discursos filosóficos sobre el hombre*. Van escritos en prosa y verso, como la *Sátira Menipea* de las *Exequias de la lengua castellana*. Lo que más vale aquí es la prosa. En unos de estos discursos proclama el formidable crítico la ruina de la razón; es decir, el escepticismo. ¿Sirve la razón para conocer la verdad y la esencia de las cosas? Ponga-

mos que no, y aceptemos por unos instantes la doctrina del viejo Pirrón, los *Tropos* de Enesidemo y las *Hipotiposis pirrónicas* de Sexto Empírico. Forner aparece en este discurso como escéptico. ¿De dónde ha tomado sus ideas? Desde luego de Francia; pero no pensemos en Montaigne, ni en influencias de Voltaire, como las tuvo para sus ataques a Descartes. Hay que venir a un escéptico que es católico, y nada menos que Obispo de Avranches, sin que jamás tuviera para sus opiniones la menor censura por parte de la Autoridad eclesiástica ni se apartase un ápice de la sana doctrina.

Pierre Daniel Huet.

Es normando, y en Normandía transcurre buena parte de su dilatada existencia. Nace en Caen, en 1630, y muere, a los noventa y un años, en París, en 1721. Es el sabio más formidable que ha tenido Francia en el siglo de Luis XIV. Huet conoce a la perfección el latín, el griego y el hebreo; las literaturas antiguas, las obras de los filósofos, el movimiento de la cultura europea en los años de su vida. Es poeta en francés y en latín, historiador, apologista, filósofo, un Pico de la Mirandola en el ambiente archierudito de Normandía y de París en el XVII. Huet se entrevista con Cristina de Suecia, escribe cartas eruditas a los sabios principales de Europa, mantiene correspondencia con nuestro Cardenal Aguirre y le consulta sobre puntos de Derecho canónico y disciplina. Sería curioso publicar las epístolas cruzadas entre Huet y Aguirre. El ilustre sabio francés da a las prensas no pocos libros referentes a materias distintas. Tiene una *Historia del comercio y la navegación entre los antiguos,* una *Demostración evangélica,* libros que hoy llamaríamos de ensayos, una traducción del *Dafnis y Cloe,* unos *Orígenes de la novela,* unos *Orígenes de Caen,* su patria; el *Contra Descartes,* que también influye en Forner, y el *Discurso filosófico sobre la debilidad del espíritu humano,* que no se atrevió a sacar a luz en vida y salió de molde después de su muerte, acaecida en 1721. Poseo la edición de Amsterdam,

de 1723, con prólogo y biografía del autor por el abate D'Olivet. Es un libro pequeño, de los que se pueden llevar en el bolsillo. Se compone de XL-296 páginas, en un francés muy claro, con efes que suenan como eses y tienen su valor gráfico y fonético. Como si esto fuera poco, poseo asimismo la *Vida de Huet,* por Joseph d'Avenel, impresa en Mortain, en 1853, un libro muy nutrido de humanismo, como si las abejas del Atica y de la siracusana Hiblea hubieran depositado en sus páginas toda la dulzura de la clásica antigüedad, resucitada por el Renacimiento y muy en el espíritu francés y de toda Europa en la floración del clasicismo literario.

El *Discurso* de Huet es una apología de la fe. Su escepticismo no llega al de su compatriota y contemporáneo Bayle, el impío autor del *Diccionario histórico y crítico,* ni se asemeja al de Pierre Charron, ni es tan exagerado como el de otro católico, el premostratense alemán Jerónimo Hirnhaym, ni se equipara con el de Francisco Sánchez nacido en Portugal a mediados del XVI. Huet es fino como Montaigne y sabe ponerse a tono con las conveniencias, lo mismo que Granwill, capellán de Carlos II de Inglaterra.

Huet, en su libro, nos dice lo que es la filosofía, el entendimiento, la idea, el pensamiento, la razón, la verdad, la certeza. Para él, la fe perfecciona la certeza de la naturaleza humana, y concluye asegurando, en el libro primero de su tratado, que el hombre no puede conocer la verdad por el solo auxilio de la razón con una perfecta y entera certeza, y apoya su prueba en los autores sagrados. Continuemos el camino trazado por el obispo escéptico. El hombre no puede conocer con certeza que un objeto exterior responda exactamente a la idea que ha dejado en nosotros. Las imágenes, especies o sombras que parten de los objetos exteriores y que se presentan a nosotros, no son semejantes a ellos. Son dudosas la fidelidad del medio interpuesto, por el que pasa la especie del objeto exterior para venir a nosotros. Son dudosas la fidelidad de las sensaciones, la fidelidad de los sentidos, la fidelidad de los nervios, la fidelidad del cerebro, la fidelidad del espíritu o entendimiento humano. Las cosas no pueden ser conocidas con entera certeza a causa de su perpetuo cambio, a causa de las diferencias

de los hombres y porque sus causas son infinitas. Hay luego una instructiva y amena excursión por toda la historia de la filosofía, en la que examina el autor las opiniones de los filósofos antiguos y da una síntesis completa de cuanto trajeron a este punto esencialísimo de los criterios los pensadores de todas las épocas. Huet ha leído detenidamente a los autores y ha meditado con calma sus pensamientos y corolarios. No iba a limitarse a copiar a Diógenes Laercio. El bello y admirable librito de Huet pasa a Forner, y le da argumentos para un ataque a los medios defectuosos de la razón en el conocimiento de la verdad. Hay todavía otro punto de unión entre Huet y Forner: el anticartesianismo de ambos.

Descartes.

Como es sabido, Renato Descartes pasa por el fundador de la filosofía moderna. Nace en Turena, en lo que hoy se llama La-Haye-Descartes, en 1596, y muere en 1650. Fué militar, residió algunos años de su vida en Holanda, estuvo como profesor de Filosofía en la Corte hiperbórea de Cristina de Suecia. De todas sus obras, la más conocida, y quizá la principal, es el *Discurso del método*. Quiso reducir a la nada todos los sistemas filosóficos anteriores a él y fundar en la denominada duda metódica todo el edificio del humano pensamiento y de toda ciencia. Sus ataques fueron dirigidos sobre todo a la Escolástica. Bien que en su tiempo andaba este sistema en decadencia, no en la parte de filosofía perenne según el pensar de Santo Tomás de Aquino, sino en ciertas exageraciones de la lógica silogística y en el desvío de la buena senda, operado por algunos pensadores del siglo XIV, y luego por las corrientes renacentistas contrarias al teocentrismo y favorables a la independencia de la Filosofía y de las ciencias con respecto a la Teología.

Descartes pudo adelantarse en dos siglos y medio al neoescolasticismo del Cardenal Mercier y su escuela de Lovaina, y a quienes en la actualidad, en la mitad ya pasada del siglo XX, mantienen los fueros del tomismo como el método más adecuado de

armonizar la fe, en la más pura ortodoxia, con la razón, en los caminos propios de su marcha hacia la verdad. Descartes destruye, y como en su tiempo no era posible negar a Dios, y su sistema contiene todos los gérmenes del ateísmo, se esfuerza en conciliar lo inconciliable; busca a Dios por caminos complicados, cuando tan fácil le hubiera sido utilizar la armazón de la filosofía perenne; vuelve a la prueba ontológica de San Anselmo, donde un silogismo sustituye a una realidad firme, y echa las bases, como se ha de ver en seguida, para todos los errores que ha padecido el humano pensamiento, del siglo XVII a los años actuales. Bien ha dicho Menéndez y Pelayo: "El cartesianismo es una filosofía mezquina, si es que el nombre de filosofía merece y no el de motín anárquico".

Edificada la teoría de Descartes sobre las ruinas del principio de contradicción y el de exclusión de medio entre dos extremos, todo en ella son contradicciones, incongruencias, inseguridades, conceptos equivocados, hasta el punto de que algunos de ellos repugnan a la razón, al alma y a la hermandad franciscana de los seres vivos, cual sucede con la teoría de los animales máquinas.

Se ha dicho que el autor del *Discurso del método* fué combatido principalmente por los protestantes. El calvinismo declaró guerra a muerte a Descartes, y los más duros ataques contra su pensamiento y sus conclusiones fueron los de Gilberto Voët, llamado Voetius, ministro protestante y profesor de Teología en Utrecht. Hay muchos nombres en la religión reformada contrarios a Descartes: Cudward, Moré, Parker; pero también los hay, y muy ilustres, como no podía ser menos, en el campo católico, y así lo acreditan los Padres de la Compañía de Jesús Bourdin y Ciermans, este último con toda una escuela flamenca anticartesiana, sin contar a este Obispo de Avranches, Pierre Daniel Huet, el francés más sabio de su tiempo, que deja pulverizado a Descartes y a su doctrina. Claro que Bossuet tiene mucho de cartesiano, si bien con sus reservas, y que la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, fundada en Francia por el Cardenal De Berulle, se mostró favorable al innovador. No sucede lo mismo con

las demás Ordenes e Institutos religiosos, y el libro de Huet, obra de un obispo católico y sabio, es definitivo.

No seguiremos sus páginas de la primera a la última para ver cómo Huet transforma la panoplia de Descartes en un traje de Arlequín. Como Huet conoce a la perfección la historia de la filosofía y del pensamiento humano desde la más remota antigüedad hasta su tiempo, sabe de dónde toma Descartes cada una de sus teorías, porque ninguna de ellas es original. Es lástima que la de los animales máquinas se cociera en España y sea su verdadero autor Jorge Gómez Pereira. Quiso Descartes aplicar a todos los vivientes las leyes matemáticas, como si todo en el mundo y en el alma fuera reductible al número y a la extensión. Descartes nos aparece como encarnación del orgullo satánico. Se las da de helenista, sin saber griego, y finge a veces ignorancia para disimular sus plagios. "Sus discípulos—dice Huet—, que desdeñan a los poetas y a los filósofos, la crítica y la gramática, la historia antigua y las lenguas orientales, la geografía y la astronomía, nos llevan a la ignorancia si no sabemos defendernos."

Tiene todavía Huet dos libros anticartesianos: las *Nuevas memorias para servir a la historia del cartesianismo* y la *Censura*, contra la que hubo de protestar Bossuet por verse incluído en ella como cartesiano, y Huet le satisfizo diciendo que jamás había dudado de su fe. La *Censura* merece los elogios de un español ilustre de la segunda mitad del XVII que ha sostenido una correspondencia con Huet: el Cardenal Aguirre.

El Cardenal Aguirre.

Poco estudiada está la figura y la obra del Cardenal D. José Sáez de Aguirre, que sostuvo una correspondencia con Huet y trajo a España su pensamiento y su doctrina.

Nace en Logroño, el mismo año que el Obispo de Avranches, y muere, en Roma, en 1699, sin haber alcanzado la longevidad de su amigo el francés. Es hombre a quien elogia Bossuet. Transcurre toda su existencia en un elevado ambiente de cultura y servi-

cio a la Iglesia católica. Algunos le han negado sentido crítico y ven en sus obras influencias de los falsificadores de documentos que trataron de disfrazar la verdad histórica con los falsos Cronicones. ¿Qué hay en ello de cierto? No es de este lugar la solución a la pregunta. Baste saber que el Cardenal Aguirre mantuvo relación constante con Huet en problemas científicos, filosóficos y literarios, y que aprueba las razones del prelado francés contra el cartesianismo, sistema que, a pesar del P. Valla y de quienes, por seguir una moda intelectual del siglo XVII, pretendieron adaptarlo a la sana ortodoxia, no deja de tener siempre sus enemigos en el campo católico. Se ha dicho que en la condenación de Descartes y de sus teorías Forner se había inspirado en Voltaire, para quien el cartesianismo no pasa de ser un *songe-creux;* pero lo débil de aquella concepción filosófica, por todas las escuelas del pensamiento humano reconocido, sale a relucir en España en un escrito magno del Cardenal dominico Fray Ceferino González y Díaz Tuñón, Arzobispo de Sevilla y Toledo, lo mismo en su *Historia de la Filosofía* que en su discurso de recepción ante la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, el 3 de junio de 1883, hace ya setenta y un años.

El anticartesianismo del Cardenal González.

Me limito a copiar, entrecomillados, los párrafos de este sabio dominico español, gloria del Episcopado y la Ciencia de nuestro país, y de cuya ortodoxia y sana doctrina nadie puede dudar, porque marcha siempre de acuerdo con el Angel de las Escuelas. Dice así en el citado discurso:

"Hay en la historia de la moderna filosofía un nombre que, al lado de algunos servicios a esta ciencia prestados, representa funestísima influencia para la misma y, consiguientemente, para la religión y la sociedad. Gracias a Descartes—exclamaba no ha muchos años el racionalismo—somos todos protestantes en filosofía, de la misma manera que, gracias a Lutero, somos todos filósofos en religión. Esta palabra, demasiado exacta, por desgracia,

os revela el nombre del filósofo a que aludo, y os revela también el origen y la razón suficiente de esa funestísima influencia por él ejercida en el terreno de la ciencia filosófica. ¿Será necesario recordar que la libertad absoluta del pensamiento en filosofía, libertad que constituye la base esencial del racionalismo, constituye también el carácter distintivo del cartesianismo? Si a esto se añade la duda universal y el espíritu de innovación, y hasta de hostilidad, que contra la tradición filosófico-cristiana fermenta, y estalla, y se manifiesta en la filosofía cartesiana, se reconocerá fácilmente que ésta entrañaba las bases todas y los caracteres fundamentales de la escuela racionalista. Que si esto no bastara para reconocer la estrecha afinidad que existe entre la filosofía cartesiana y la racionalista, bastaría, ciertamente, ese concierto unánime de alabanzas que el racionalismo entona ante el pedestal de Descartes por boca de críticos, de filósofos y de historiadores, los cuales, todos a porfía, reconocen que el mérito principal y casi único de la filosofía cartesiana consiste en su fondo y en sus tendencias racionalistas. Y la verdad es que no se engañaba el genio previsor de Bossuet cuando decía: "Veo prepararse un gran combate contra la Iglesia bajo el nombre de filosofía cartesiana"."

El mismo Cardenal González copia a Víctor Cousin en una nota, cuando dice: "La filosofía del siglo XVIII es el desarrollo del movimiento cartesiano en dos sistemas opuestos, que el cartesianismo contenía en su seno sin haberlos desarrollado en toda su magnitud. Era menester que estas potencias ocultas tomasen todo su incremento para que fueran conocidas en lo que tenían y en lo que no tenían. De aquí resultó el idealismo de la escuela alemana y el sensualismo inglés y francés".

Por su parte, el autor de este magno discurso continúa de este modo sus ataques a Descartes y a su doctrina: "Rota la cadena de la tradición filosófico-cristiana, proclamado el principio de la duda universal, de la libertad del pensamiento y la independencia de la razón humana, la Filosofía, que hasta entonces había marchado al lado de la Teología y de la Religión como ciencias realmente distintas de éstas, pero en armonía con las mismas y

recibiendo sus inspiraciones, comenzó a separarse de la ciencia cristiana, movimiento de separación que degeneró bien pronto en oposición declarada y hostilidad abierta contra la Iglesia y la verdad revelada. Evocados y atraídos por el principio racionalista que palpita en el fondo del cartesianismo, reaparecieron en escena todos los grandes errores de la filosofía pagana, acumulados a otros nuevos, que hicieron desaparecer la fundamental unidad científica que la filosofía cristiana había iniciado. A la sombra y bajo la salvaguardia de la filosofía cartesiana, Espinosa inaugura esa larga serie de sistemas panteístas que vienen deshonrando a la filosofía moderna, por más que revelen asombroso genio en algunos de sus autores... El sensismo, el panteísmo y el materialismo representan la triple y más inmediata corriente de la filosofía cartesiana hacia el ateísmo".

Y el Cardenal González continúa defendiendo la sana doctrina en páginas luminosas, que no es posible extractar en este sitio, contra un sistema cuyos absurdos se derivan principalmente de haber arruinado el principio de contradicción, que es la evidencia misma, y el de exclusión de medio entre dos extremos, que conduce a conclusiones tan peregrinas como ridículas.

Conclusión.

Como se ve, Forner se incorpora a una corriente de pensamiento universal con la guía de Pierre Daniel Huet. El cartesianismo o anticartesianismo no se limita a una moda filosófica en la Francia del siglo XVII. Por los muchos errores que la novedad de entonces llevaba en germen; por las innumerables consecuencias que su desarrollo hubo de traer a la humanidad en muy varios aspectos de las llamadas ciencias morales y políticas; por haber alimentado todos los sistemas que se oponían a la verdad perenne de la Escolástica, mereció la repulsa del Cardenal González, y un siglo antes movió las ideas de Forner en puntos de vista poco ligados aparentemente a la literatura, pero muy en el cauce de cuanto puede interesar a la humana condición.

Es siempre una buena cualidad del escritor y un motivo de alabanza a su persona y a su obra el que haya llevado sus actividades sapientes a los cauces magnos por donde discurren la civilización y la cultura, y por donde se pierden o se salvan las sociedades. Forner, en las influencias que recibe de Huet, pisa terreno firme, y en lo referente a Descartes, halla argumentos de máxima solidez en el filósofo dominico, gloria de su Orden, del Episcopado y de España.

PARA LAS FUENTES DE GALDOS

POR

JOSE FRADEJAS LEBRERO

Vamos a estudiar una obra de Pérez Galdós, *Misericordia* (1), en relación con otra novela del siglo XIX, casi treinta años anterior, y perdida en el tiempo o en el polvo de los estantes de alguna biblioteca: la raramente leída *Doña Francisca, el portento de la caridad,* del académico D. Francisco Cutanda (2).

I

Las construcciones novelescas galdosianas, sobrepasando la época de conocimiento directo, y salvando la parte de pura creación, tienen dentro de sí una poderosa ayuda en su portentosa capacidad de lectura y asimilación. Juntamente con este recrear, a veces, lo leído, hay en Galdós un valor característico: lo vivido, el costumbrismo—herencia del siglo XIX—, en fin, la propia observación, que han hecho de él uno de los autores—quizá historiadores—más conspicuos del Madrid fin de siglo, y el difundidor —entre la masa popular—de nuestra a ratos vergonzosa historia del siglo pasado. En este aspecto, algunas veces, debido a su gigantesca capacidad novelesca, inventa, crea, si no mistifica, la his-

(1) Pérez Galdós, B.: *Misericordia,* Madrid, ed. Aguilar, S. A., Col. Crisol, núm. 138.

(2) Cutanda, F.: *Doña Francisca, el portento de la caridad.* Datos, lances y sucesos entresacados de su preciosa vida. Recogíalos y ahora los publica don ——. Madrid, 1869. Dos volúmenes.

toria, dándole un puro valor personalísimo, con recuerdos o con opiniones personales que no siempre mantiene.

Pero es lo más general que en las creaciones galdosianas haya siempre un verosimilismo histórico, bien sea por intuición, bien por noticias o por el uso de determinadas fuentes. Pocas veces una sola fuente y, entendámonos, literaria, porque su propia observación y las noticias generales informan lo externo con mucha frecuencia.

Claros ejemplos de estas afirmaciones se observan en las relaciones entre Mesonero Romanos y Galdós; aquél le suministraba datos históricos de la época por él vivida, que D. Benito fundía, mezclaba y desarrolla en sus novelas, llegando incluso el mismo suministrador de los datos a admirarse de la reproducción (3). La frase de Baroja (4): "Como investigador, Galdós ha hecho poco o nada: ha tomado la historia hecha en los libros", resulta de esta manera prodigiosamente cierta; mas lo importante es el modo de emplear esta historia. Resumamos uno de los artículos que sobre fuentes históricas galdosianas se han hecho; por ejemplo, el estudio de Boussagol (5) sobre *Zumalacárregui.*

"Aprovecha—dice el investigador francés—la información, y a veces la expresión (pág. 243); en ocasiones discrepa (pág. 246) a veces concentra (pág. 247) y otras resume (pág. 248). Utiliza pasajes alguna vez muy alejados entre sí (pág. 255), mezcla las fuentes (págs. 257 y 259), salta por encima de la historicidad (página 259), se propone hacer revivir al protagonista y no detallar su vida (pág. 260); en alguna ocasión forja un itinerario verosímil, que no se realizó" (pág. 265).

Como se observa, Galdós no dependía servilmente; creaba, con fantasía poderosa; mezclaba, inventaba y a veces dejaba a un lado la verdadera historia y aprovechada la realidad por él observada o intuída.

---

(3) Cfr. Gómez de la Serna, G.: "El Episodio Nacional como género literario", *Clavileño*, núm. 14, 1952.

(4) Baroja, P.: Citado en Boussagol.

(5) Boussagol, G.: "Sources et composition du *Zumalacárregui* de B. Pérez Galdós", *Bull. Hisp.*, 1924, pág. 241.

Sentadas estas premisas, que no son válidas para toda la obra de Galdós, pero que nos son necesarias para comprender el modo de crear de D. Benito, en *Misericordia*, pasemos a la parte externa de este estudio.

Misericordia fué escrita en los meses de marzo-abril de 1897, y pertenece al grupo de las llamadas *Novelas españolas contemporáneas;* modernamente, Casalduero (6), al agrupar, para su estudio, la obra de Galdós, la coloca en el *período espiritualista* —1892-1897—, que se caracteriza por un mayor dominio anímico y espiritual, caritativo, religioso, en fin, si se quiere, aunque "sui géneris".

Argumento.—Al morir el intendente del Ejército don Antonio María Zapata, su viuda, doña Francisca Juárez, joven alocada, deseosa de lucir, ha despilfarrado su fortuna y cae en la miseria, en la cual vive soñando y gracias a Benigna, su criada, que pide limosna para mantenerla. Por esta causa, Benigna tiene amistad con un hebreo-árabe mendigo, e inventa un personaje, don Romualdo—sacerdote a quien sirve de asistenta—, para justificar sus prolongadas ausencias.

Doña Francisca tiene dos hijos: Antonio—joven calavera—, que al casarse con Juliana—planchadora chulapa madrileña—se reforma, porque es ella quien manda, y Obdulia, mística y romántica soñadora, como su madre, que se casa con el hijo de un fabricante de ataúdes, que resulta un golfo. Los sueños de madre e hija se coronan por una inesperada herencia, en el momento que Benigna es detenida por mendiga, y cuando regresa no la aceptan en la casa que ella ha mantenido con tan gran sacrificio durante años.

II

Poco sabemos de la vida de D. Francisco Cutanda, aunque debió nacer por los años de 1805-1808, pues en el discurso de recepción en la Real Academia de la Lengua, celebrada en 1861,

(6) Casalduero, J.: *Vida y obra de Galdós,* Madrid, Ed. Gredos, 1951, Biblioteca Románica Hispánica.

dice el recipiendario, J. E. Hartzenbusch, que "hicieron amigable conocimiento en el Colegio Imperial de esta Villa [llamado Reales Estudios de San Isidro] cuarenta y cuatro años ha"; es decir, que ambos eran estudiantes en 1817, y, por tanto tendrían una misma edad.

Jurisconsulto y filósofo, fué "Magistrado honorario de la Audiencia y honra del Foro, autor (además de varios opúsculos apreciables) de la doctrinal y bien escrita novela titulada *Cándida,* y también de los preciosos diálogos filosóficos de *Las tres ovejas*" (7).

Parece ser que su obra maestra fué *Doña Francisca,* que con prólogo del también académico Sr. Cañete apareció en 1869. En el prólogo, Cañete hace una crítica de la obra, haciendo resaltar el "valor moral" (pág. XIV), "la belleza literaria, hermanada con la moral y por ella realzada" (pág. V); la similitud de procedimientos con "Fernán Caballero", y la crítica de la novela francesa de su época (pág. VIII). El hechizo: "no me ha sido posible soltar de la mano el libro hasta dejarlo terminado" (pág. XI); que "no es arma de combate, ni tiende a satisfacer las exigencias de ningún partido, ni mucho menos a propagar doctrinas en interés de ninguna secta" (pág. XI); y que es una "de las pocas novelas dignas de atención que ha producido nuestra Patria en el siglo actual" (pág. XII).

La define como novela biográfica (pág. XIII), y aun cuando hace resaltar el valor literario: "Descripciones hay, como las sangrientas escenas de 1808 y los lastimosos acontecimientos del año del hambre, que firmaría con orgullo la docta pluma de Manzoni" (pág. XV), no olvida decirnos que "producciones como ésta, o se juzgan con el corazón, o no merecen la pena de ser juzgadas" (página X).

No olvidemos que Cañete y Cutanda—dice el primero—eran entrañables amigos, y así lo consigna al final del prólogo, y que, sin duda, estos ditirambos son excesivos, como se verá com-

(7) Discurso de recepción de D. Francisco Cutanda, 17 de marzo de 1861. Contestación de J. E. Hartzenbusch. *Discursos,* 1.ª serie, t. III, pág. 3.

parando esta afirmación de Cañete: "Abundan en él advertimientos políticos y oportunísimas digresiones morales y filosóficas" (pág. XI). Comparemos con la opinión de Valera sobre "Fernán Caballero", y no olvidemos que Cañete pone como ejemplo también a D.ª Cecilia: es lástima que el talento de la autora "se desluzca a veces y que se malgaste en disertaciones políticas, religiosas y sociales, que a menudo fatigan al lector" (8). La razón, indudablemente, al menos para el lector moderno, está de parte de D. Juan Valera.

Además, la construcción novelesca es la del típico folletín del siglo pasado; suspende la narración en puntos álgidos, hay bondad y maldad extremas, y algún milagro, aunque se disfrace. No hay plan—adrede—orgánico, y aunque empieza en sentido periodístico, informándose del Carbonero—que habla, como Almudena, de Galdós, una lengua peculiar—, estableciendo con él un diálogo, y "la Víbora" y el Alcalde del barrio, para comenzar luego la narración de la señora Anastasia, que ocupa un extenso número de páginas, quedando inconclusa por una parálisis que le sobreviene. Suspendido así el truculento relato de bandidos y sinvergüenzas, encabezados por "el Mudo", a los que se unen Andrés y Antonio —dos hermanos descarriados—y "el Milanés", que resulta un típico bandido alpujarreño, semejante al Parrondo de *La Buenaventura*. de P. A. de Alarcón.

Las notas del *Libro verde*, de la Alcaldía de Barrio, incluídas ahora en la narración, nos llevan a la juventud de doña Francisca, para ir ascendiendo a pequeños episodios, como el del "Mongio", el "Moro de los dátiles"—así llamado en *Misericordia*—; el año del hambre, el 2 de Mayo, etc., para volver a retornar al hilo de la narración por boca de Antonio y contarnos el final del episodio de bandidos y su vida y aventuras, entre las que se hallan las cartas cruzadas y los episodios finales de su vida y de doña Francisca.

Frente al desaliño literario, que convierte esta obra en un ejemplar de tercera fila, tenemos que hacer resaltar las latas aspi-

(8) Valera, J.: Citado en *Clavileño*, núm. 14, pág. 24.

raciones morales a que tiende y el concepto providencialista que desarrolla. Desde luego, hagamos observar que Cutanda nos presenta una santa mundana, que sin excesos contemplativos, puramente ascética, lleva una vida de trabajo y ardiente caridad, sin gazmoñería, criticando suave—aunque audazmente—a las falsas beatas y enalteciendo los piadosos corazones que se complacen en la limosna—como la Duquesa de Medinaceli—. No por ello enaltece siempre al clero; cierto que el Cura de San Millán, el Obispo y algún otro sacerdote son ejemplarísimos, pero también los malos clérigos abundan: el director espiritual de Rita "la Beata" o el confesor del convento de monjas.

Doña Francisca es Marta y María del Evangelio; trabaja constantemente y atiende a sus deberes caritativos: "de un avío, dos mandados"; así, la preparación de la fuga de Antonio o la colaboración que presta al señor Obispo para impedir la forzada profesión de la novicia, teniendo un vestido y un coche prevenidos para cuando llegara la oportunidad, aspectos en que no habían pensado.

Concluyendo Cutanda su novela, muy conforme con el gusto decimonónico y sus ideas morales y religiosas, tendiendo a una exaltación de las virtudes cristianas, que si a veces hacen sonreír por su puerilidad o simplicidad, no dejan de agradar a los espíritus sencillos, por contener un algo de esperanza en la bondad humana, que algunas veces, al ser combatida o despreciada, hace reaccionar al lector de forma natural.

Argumento.—Al morir el padre de doña Francisca, deja en la miseria a su madre y a ella, teniendo que vivir de su labor y trasladarse a cuartos o buhardillas más baratos.

Doña Francisca, aun joven y bella, practica la caridad, por lo que es muy estimada en el barrio, donde a la vez hay una taberna, punto de reunión de gente "non sancta", presidida por "el Mudo" y "el Milanés", y cuyos componentes—ladrones y asesinos—tienen desatendidas a sus familias y pidiendo limosna. Dos jóvenes, Andrés y Antonio, entran en esta cofradía, y asaltan una tienda, hiriendo de gravedad a la dueña.

Petronila, madre de ambos jóvenes, pide ayuda a doña Francisca para encaminarlos al bien, y con golpes afortunados obtiene el cierre de la taberna, la desbandada de los cofrades y participar —para los pobres familiares—de las riquezas mal obtenidas. Prepara la fuga de Antonio, que va primero a Méjico, y luego a los Estados Unidos, y después regresa a España, siendo un héroe de la Independencia, indultándole y casándose con su víctima. Andrés, aprehendido y condenado a diez años de galeras, se convierte en facineroso, que morirá borracho empedernido y siendo el hazmerreír de niños y canalla del barrio.

La biografía novelesca de doña Francisca continúa con escenas curiosas: su prisión por la Inquisición, episodios referentes a sus protegidos, el "Moro de los dátiles", el préstamo de don Judas, el 2 de Mayo, el año del hambre y, por último, Antonio cuenta los últimos episodios de su vida y separación de su mujer, a causa de descubrirse ser él quien la hirió. Y finaliza la novela con la muerte sencilla y dulce de la protagonista.

III

La comparación de episodios y aspectos creemos nos llevarán a fijar una dependencia entre ambas obras y, observando estos detalles, extraer consecuencias en torno a la composición de *Misericordia.*

Recordando lo dicho anteriormente, no se puede pensar en una imitación fiel y directa, y menos en un plagio, sino en un recrear por parte de Galdós, que produjo unos frutos óptimos.

Las analogías, procediendo de dentro a fuera, son bastantes, y las diferencias muchas más que las analogías, destacándose, precisamente, la personalidad de Galdós. Procedamos, pues, al análisis:

La ruina y sus consecuencias.—La caída de la familia de doña Francisca se produce a la muerte de su padre:

> "1774, noviembre 2.—Ha fallecido a las tres de la tarde un honradísimo amigo: el señor don Bartolomé T. de V. y X y Z...

La señora doña Josefa no me parece podrá contarlo mucho tiempo. Doña Paquita, absorta y muda...". (t. II, pág. 9).

"1774, noviembre 15.—Doña Josefa de A., viuda del señor don Bartolomé de T. (q. e. en. g.), deja el cuarto principal de la calle del Mesón de Paredes, número ..., y se sube al tercero de la misma. Vive con su hija doña Francisca solas, no tiene criada... No hay viudedad, porque la casa del excelentísimo señor Conde de... ha obtenido moratoria" (t. II, pág. 13).

"1775, diciembre 23.—He pasado a visitar a la viuda del señor don Bartolomé de T. y a llevarle doscientos reales, parte de la limosna de la Cómica... Me ha recibido doña Francisca... y agradeciéndome el socorro, casi con lágrimas, ha rehusado recibirlo, porque dice que lo pasan bien y que tienen bastante" (t. II, pág. 14).

"1777, diciembre 26.—Hoy a las tres de la tarde ha fallecido doña Josefa A., viuda del bienaventurado don Bartolomé. Doña Francisca se ha quedado sola..."

"1779, enero 15.—Doña Francisca se ha mudado a la buhardilla número 1.º de la misma casa, reducida al triste oficio de costurera y al alegre oficio de Santa" (t. II, pág. 15).

Breves y escuetas palabras del *Libro verde* de la Alcaldía de Barrio; no hay causas de orden material y moral, sólo que el padre se llevó la llave de la despensa. Por otra parte, puede observarse que no hay nada vergonzoso o humillante en estos cambios de cuarto, y que la familia es de un tipo modesto y sin pretensiones, que además sabe llevar su pobreza sin admitir limosnas, pues se consideran suficientes para mantenerse.

Veamos ahora estos aspectos en Galdós:

"La criada, quitándole en momentos tan críticos las riendas del gobierno, decidió la mudanza, y desde la calle de Claudio Coello saltaron a la del Olmo. Por cierto que hubo no pocas dificultades para evitar un desahucio vergonzoso..." (págs. 79-80).

"Fué preciso hacer nuevas mudanzas, buscando la baratura, y del *Olmo* pasaron al *Saúco*, y del *Saúco* al *Almendro*. Por esta fatalidad de los nombres de árboles de las calles donde vivieron parecían pájaros que volaban de rama en rama..." (pág. 81).

Sabemos que la señora Juárez de Zapata, adinerada, llegó por sus despilfarros a la ruina, y para salvarse tiene que trasladarse de domicilio, buscando la baratura, llevando las riendas de la casa la criada—que no tienen doña Francisca y su madre—y en condiciones hasta cierto punto vergonzosas.

Las analogías y diferencias están patentes; la ironía de Galdós no deja de presentarse en su tono más diluído y exacto, frente a la simplicidad narrativa de felicidad en la pobreza, sosteniéndola con dignidad y no ocultándola; este huir como pajarillos, ocultando lo que ya está suficientemente claro.

Nombres.—Quizá sea lo que menos interés tiene, pero nos parece significativo: el ama de Benigna, en *Misericordia,* se llama doña Francisca, como la heroína de Cutanda; por cierto que a aquélla le apean los acreedores el tratamiento, llegando a llamarla "Paca *la Tramposa*" y "*la Marquesa del Infundio*", mientras que a doña Francisca, según pasan los años, no sólo se lo confirman, sino que lo acrecientan con el calificativo de santa.

De los hijos de doña Francisca Juárez de Zapata, uno se llama Antonio, igual que el protagonista redento de la obra de Cutanda.

Pequeñas casualidades, que en nombre de la potencia creadora de Galdós nada deben significar, pero que en este momento son un factor—mínimo—más que añadir.

Carácter.—No son las Franciscas los personajes que muestran mayor analogía, sino Benigna, de Galdós, y doña Francisca, de Cutanda. Ambas son pobres y ambas practican la caridad. Vamos a fijarnos en sus caracteres, y ellos esclarecerán un aspecto interesantísimo de este ensayo.

Benigna, cuando el humor de la ventolera señora de Zapata no es bueno—lo cual era frecuente—, recibe desagradables amonestaciones y hasta insultos:

> "—Nadie reconoce como yo tus buenas cualidades, porque las tienes; pero hay que ponerte siempre a distancia, para que no te desmandes, para que no te subas a las barbas de tus superiores. Acuérdate de las dos veces que tuve que echarte de mi casa por sisona...

¡A tal extremo llegó tu descaro, ¿qué digo descaro?, tu cinismo en aquel vicio feo, que... vamos, yo, que jamás he hecho una cuenta, ni me gusta, veía mi dinero pasando de mi bolsillo al tuyo... en chorro continuo...! Pero ¿qué? ¿No dices nada...? ¿No contestas? ¿Te has vuelto muda?

—Sí, señora; me he vuelto muda—fué la única respuesta de la buena mujer—. Pero que cuando la señora se canse y cierre el pico, lo abra yo para decirle..., en fin, no digo nada" (págs. 248-249).

¡Cuál no sería la sisa! Pero no tiene derecho la señora de Zapata a insultar a Benigna, que pide limosna—y le ha entregado voluntariamente sus sisas—para alimentarlas a ella y a su hija. Pero Benigna, aunque con ganas de contestarle, no lo hace porque no le da la real gana, y, sin embargo, no sabe contener del todo su genio.

Doña Francisca sufre del mismo—o semejante—mal, pero su solución es muy otra; no sólo acepta la reprimenda, pero da disculpas por lo que ha hecho bien y los demás creen que está mal. Jamás recurre a la mentira, como Benigna, que llega hasta a inventar un personaje, don Romualdo, que la obliga a un monólogo muy unamuniano, de conversación consigo misma, que, por cierto, doña Francisca también practica.

Alguna vez Benigna, en contraposición, insulta a los que les apedrean:

"—¡Indecentes, granujas! ¡Lástima de pareja de la Guardia Civil, o siquiera del Orden!" (pág. 291).

Veamos cómo se comporta doña Francisca:

"Llegaron, bien me *acuerdu*, cierto día a reunir en un *cañutu de caña* cuantos bichos *pudierun;* había allí *de hormigas* y de qué sé yo cuántas clases; y uno de ellos, llegándose muy quedito, desocupó toda aquella miseria por el cogote *abaju* de la anciana. Ya ve usted que es cosa para enfurecerse. Pues no, señor; busca al principal ejecutor de aquella diablura, lo halla en casa de sus padres, "ola! (sic) buena alhalaja" le dice: "travesura tienes, empléala bien", y le pasó cariñosamente la *manu* por la cara, y le *diú* dos palmaditas cariñosas sobre la cabeza, y le brindó con unos dulces. Rehu-

> sábalos él *asustadu*, tómalos "*hiju míu*, le *diju* ella, y Dios te bendiga" y *hubu* de tomarlos; y aunque *perversu*, no le *quedou* ganas de volver a ganar dulces así; y ninguno volvió a meterse ya con doña Francisca" (t. I, pág. 22).

Huelgan los comentarios en lo que está patente. La idea principal es la misma, pero los caracteres son diferentes; si se quiere, más humana Benigna y con reacciones típicas, sin autodominio completo, aunque lo intenta.

Siguiendo el parangón, nos encontramos que doña Francisca, por haber ayudado al criminal Antonio, es llevada a la cárcel, donde, primero incomunicada y luego en la celda común, se pasa una buena temporada, hasta que la intercesión del Párroco de San Millán le consigue la libertad. De esta experiencia obtiene sanas observaciones y contempla tiernísimas escenas entre las reclusas, en relación con una de ellas, que tiene un niño de pecho, y al cual dedican todos sus desvelos, como se dice en la siguiente carta

> "... hubo competencia por ver de proporcionarle toda la posible comodidad: formáronle mullido lecho en el rincón más abrigado, despojándose para esto cada una hasta sus más preciosas pobres ropas; y no había dije ni cosa de las que pudiesen servirle de entretenimiento de que no se encontrase rodeado, sin cuidarse sus dueñas del mal uso y probable destrucción de todo por aquel tiranuelo" (t. I, pág. 364).

El modo de sobrellevar su prisión doña Francisca se resume en esta frase de una de las cartas cruzadas con Antonio:

> "Poco dura mi prueba, y hasta suave ha sido" (t. I, pág. 367).

También Benigna va a parar a una seudo cárcel, al Asilo de San Bernardino, lugar de reclusión de los pobres mendigos: al entrar:

> "—*Amri*—le dijo Almudena cuando traspasaban la triste puerta del asilo municipal—, no *yorar* ti..., *contentado* mí... Dar sopa, dar pan nosotros...

> En su desolación no quiso *Benina* contestarle. De buena gana le habría dado un palo. ¿Cómo habría de hacerse cargo aquel vagabundo de la razón de su suerte? ¿Quién sino ella comprendería el desamparo de su señora, de su amiga, de su hermana, y la noche de ansiedad que pasaría, ignorante de lo que pasaba?" (pág. 305).

Es decir, acoge con desaliento y malhumor la reclusión, con pesar y reflexiones a veces un poco bruscas; en contraposición, doña Francisca, más preocupada por la reacción de Antonio—igual que Benigna por la inquietud de su señora—, le aconseja con bondad inaudita:

> "Te encargo que, cualesquiera que sean las noticias que yo te dé o que te lleguen por otro conducto, no te exaltes, y no tomes ninguna resolución precipitada; permaneciendo quieto en ese asilo que Dios te ha preparado" (t. I, pág. 350).

Hemos visto la ternura y cariño con que doña Francisca acoge su estancia en la celda común, y con qué morosidad cariñosa nos la describe; sin embargo, Galdós hace todo lo contrario, nada nos dice de ella, cuando Almudena y Benigna son trasladadas al Pardo:

> "... me planté allá, y la vi: la pobre está descalza y con los trapitos en jirones. Da pena verla" (pág. 346).

La diferencia que va de una a otra, en esa misma pulcritud y la hacendosidad, son patentes: el personaje de Cutanda pide labor, y primero repasa la ropa de los presos, y después es explotada por la alcaidesa, mientras que Benigna se hunde en un nihilismo propio de los mendigos, vagos y miserables, y desatiende su aseo personal.

Hay, pues, una considerable diferencia en la concepción de ambos caracteres; pasa por alto, y sin detenerse, los deleites en que la caridad puede divertirse, ora sea una hormiguita ora un infantito, y es porque Galdós tiene una idea pesimista y brusca de estos conceptos, mientras que Cutanda lo ve todo desde el ángulo opuesto a Galdós. La transformación llevada a cabo por

D. Benito ahonda en lo sustancial de la obra, y por eso las diferencias son más significativas que los paralelismos.

El reparto del pan: Ingratitud.—Doña Francisca obtiene un crédito, saliendo como fiadora del Evangelio, que promete el ciento por uno, de cien reales diarios durante tres meses; esto ocurría en el año del hambre: 1811.

> "Y recibió la fiadora sus cien reales, y después de invertirlos en panecillos chicos, salió con su talego a la piadosa distribución, que de por contado le valió los insultos y hasta los malos tratamientos de todos aquellos a quienes no alcanzaba tan mezquino socorro" (t. II, pág. 281).

Benigna, la protagonista de *Misericordia,* ha hecho una limosna allá por las escombreras de orillas del Manzanares, al ir a visitar a Almudena; cuando vuelve al día siguiente, le piden todos los miserables del barrio ayuda, que, dada su escasez monetaria, niega; pero es tomada por una gran señora disfrazada, y no la dejan tranquila; he aquí el párrafo:

> "... compadecida de tantas desdichas, fué la anciana a la tienda, compró una docena de panes altos, y dividiéndolos en dos, los repartió entre la miserable cuadrilla. La operación se dificultó en extremo, porque todos se abalanzaban a ella con furia, cada uno quería recibir su parte antes que los demás, y alguien intentó apandar dos raciones... Sofocada, la buena mujer tuvo que comprar más libretas, porque dos o tres viejas a quienes no tocó nada, ponían el grito en el cielo, y alborotaban el barrio con sus discordes y lastimeros chillidos" (págs. 285-286).

A Benigna la toma por

> "... una *dama disfrazada,* que, con trazas y pingajos de *mendiga de punto,* se iba por aquellos sitios para desaminar la verdadera pobreza y remediarla" (pág. 283).

Este tema es caro a Galdós, y si bien puede referirse a D.ª Ernestina Manuel de Villena, "de familia aristocrática, agraciada, dulce y jovial, a los veinte años renuncia a su posición

social y a sus riquezas para dedicarse por completo a los menesterosos" (9). Pero, sin embargo, no debemos olvidar que doña Francisca es una "señora" en el más auténtico sentido de la palabra.

La ingratitud hace que al día siguiente la apedreen los mismos que han comido su pan el día antes:

> "¡Zopencos, más que burros! Si aquello era un ángel vestido de persona, y ésta... bien se ve que es una tía *ordinaria*, que viene acá dándose el pisto de repartir limosnas... ¡Señora...! ¡Vaya una señora...!, apestando a cebolla cruda..., santas de *pan pringao*, y..." (pág. 288).

Algo por modo semejante le ocurre a doña Francisca con Petronila después de haber intentado regenerar a sus hijos y haber conseguido que, por lo menos, uno esté a salvo de la justicia y de caer de nuevo; Petronila la insulta y desprecia, achacándole todos los males que ella sufre:

> "Mentira, embuste, enredos vuestros; él no ha determinado eso, sois vos que me le lleváis y le traéis como un zarandillo con vuestra labia y artificios" (t. I, pág. 252).

> "Eso a vos nada os importa y a mí mucho. Dale con aconsejar, sin que nadie os dé vela para este entierro" (t. I, pág. 254).

Para entender mejor estos párrafos es preciso tener presente que Petronila ha pedido ayuda a doña Francisca para intentar corregir a sus hijos:

> "Con sus reprimidas lágrimas fué a desahogarlas con su amiga doña Francisca y a buscar remedio, consuelo cuando no, en la prudencia y activa bondad de aquella singular mujer" (t. I, pág. 52).

En ambas novelas se repiten los episodios de ingratitud, y quizá en *Doña Francisca* sea éste el mayor, por cuanto ha ido a parar a la cárcel por ayudarles; y en *Misericordia* no hay mayor

---

(9) Casalduero, J.: *Vida y obra de Galdós*, pág. 32.

ingratitud que la de la familia Zapata, cuando Benigna regresa de El Pardo.

Pero así como para Cutanda esa ingratitud es un grado más de acendrada caridad, para Galdós es una muestra de la miseria de la humanidad; allí está tratada con gravedad y sosiego; aquí, con desprecio y asco; allí con benevolencia, aquí con pesimismo, complaciéndose en las lacras de ricos caídos y pobres que jamás se levantarán. Lo que va de ayer—1869—a hoy—1897—es un abismo en el mundo moral, pero también en el mundo estético, más logrado, más humano, más real, más naturalista, aun cuando Galdós se halle en su período de espiritualidad.

La herencia.—Cuando doña Francisca salió fiadora por "las promesas del Santo Evangelio", recibió 9.200 reales, y al cabo de un año llegó el momento de pagar, como no lo tenía,

> "... fué demandada doña Francisca, y recibió aquella agresión con la mayor tranquilidad y confianza, y señaló día fijo para el pago, y durmió como si nada hubiese ofrecido, y llegado el día, recibió carta de Cádiz, de letra y persona desconocidas, noticiándole la muerte de un rico propietario su pariente, dejándole una manda de un millón de reales, autorizándola para que girase por el todo o a cuenta; y sin mucho extrañarlo, como cosa que tenía sabida, fuése a casa de don Judas y entregándoles letras por valor de 920.000 reales, recogió su fianza y quedó concluído aquel negocio" (t. II, págs. 281-282).

Uno de tantos episodios de la vida de esta buena mujer, no tiene—en la novela—mayor resalte, ni consecuencias, ni apuros, ni consideraciones; sólo, como reza en el título del capítulo, "El poder de la Fe".

En *Misericordia* es también una herencia lo que salva a toda la familia, y ha venido preparándose con aspiraciones y sueños o quimeras desde el comienzo, se ha hablado del tal pariente, y a esta herencia se subordina el fin novelesco. Mas aun, una parte muy interesante se desarrolla gracias a la personificación real de don Romualdo y sus pesquisas para hallar la familia *venida a menos:*

"Vengo a manifestar a usted, por encargo expreso de los demás testamentarios, la última voluntad del que fué mi amigo del alma Rafael García de Antrines, que Dios tenga en su santa gloria..." (pág. 312).

"Los otros dos tercios [de su fortuna] los destina: parte, a una fundación piadosa; parte, a mejorar la situación de algunos de sus parientes que, por desgracias de familia, malos negocios u otros contratiempos, han venido a menos. Hallándose usted y sus hijos en este caso, claro está que son los más favorecidos..." (pág. 316).

La similitud y la discrepancia son tan patentes, que no es preciso insistir nada más que en el desarrollo temático de Galdós, que hace de un episodio más un hecho central, constitutivo y primordial de su novela, sin el cual no había podido extraer las últimas consecuencias.

El amor.—Almudena, ciego, apestoso y *mendigo de punto,* se enamora de Benigna, y la ve con los ojos del alma tan casta, bella y pura, que cometería las mayores atrocidades por ella, y también los mayores sacrificios. Los señores Hurtado y González Palencia, en su *Manual de Literatura*—siguiendo a Galdós en sus *Memorias*—, afirman que Almudena es un tipo real, y que era un mendigo que pedía junto al palacio del Duque de Tamames. No negamos esta posibilidad, y la creo lógica, sabiendo ya la forma de novelar de Galdós: mezcla las fuentes y usa simultáneamente la observacón. Sin embargo..., prosiguiendo nuestra idea...

Doña Francisca tuvo, en alas de su ardiente caridad, oportunidad de salvar a un moro vendedor de babuchas y dátiles, cuyo puesto estaba en la calle de Toledo, esquina a la Imperial, "en el portal del Conde de...". El accidente ocurrió porque el pobre moro no se descubrió al pasar el Santísimo Sacramento; le apalearon, y a punto estuvo de perecer arrastrado, si no es por la oportuna intervención de doña Francisca y del sacerdote que llevaba el Viático. Como detalle gracioso, se da el que, al reconstruir su puesto, lo hizo de tal forma que

"... armóse en su tinglado de una cortinita, detrás de la cual se proponía acurrucarse en sintiendo la campanilla" (t. II, pág. 134).

Hay ligeros matices, detalles mejor, que muestran la similitud, aunque no parecen suficientes:

> "Ese hombre [el viejo Moro de Tánger] ha de ser un enorme filósofo; lo primero que diga, después de tantos años de silencio, ha de ser gran cosa. Y mudo no es: le he oído decir *"a pezeta"* cuando se para alguno a reconocer sus dátiles" (t. II, pág. 126).

Tampoco es muy charlatán Almudena, aunque con Benigna el amor le aligera la lengua, y con su compañera de habitación, Petra, sea la indignación la causa, lo más general es:

> "Pasado un rato, se dejó caer en el suelo, y allí le vieron toda la tarde los transeúntes, sentado, MUDO, la negra mano extendida" (pág. 245).

Antonio el hijo de Petronila y protegido de doña Francisca, se enamora de ella, pero es frenado y aun criticado ferozmente por su propio hermano Andrés. No son sólo cualidades anímicas —como en Benigna—lo que enamoran a Antonio, sino el palmito y buena figura de doña Francisca, que para que no vuelva a ocurrir, se deshace de sus honestas y discretas ropas, que realzaban su belleza, para vestir andrajos que no sean causa de tales accidentes.

El primer sentimiento amoroso es físico; pero después se transforma en espiritual, ante la formal y razonada repulsa, que gana prontamente el profundo sentido filial de Antonio; y, en efecto, a poco la llama *madre mía,* y así seguirá diciendo durante el resto de la obra.

Las diferencias, en este aspecto, con Galdós son profundas; Benigna no se atreve a decir que no a Almudena, y cuando una vez se lo dice la apalea, produciéndose una escena cómica, aguafuerte cómico-dramático, de tan vigorosa expresión que se recuerda siempre. Aun hay más: Benigna, en aras de la caridad —¿o amistad o necesidad de amparo?—, va dando largas al asunto, y termina viviendo con él, no sabemos—Galdós no lo dice—si casados o no.

¡Cómo se complace Galdós en estas escenas grotescas, en que sus criaturas confunden la ternura con la burla y la tragedia! ¡Cómo halla lo más repulsivo, aunque sea la sonrisa compasiva! Este ahondar en las almas y extraerles pensamientos y acciones excesivamente naturales y lógicos no sabe, no puede hacerlo Cutanda, porque le falta el vigor, la fuerza creacional y descriptiva de Galdós.

Benigna, además, no se preocupa de encauzar a Almudena en su propia religión y de enseñarle las verdades católicas; para el ciego moro-hebreo todas las religiones son iguales, y le es lo mismo casarse por una que por otra, como ella quiera. Tampoco la caridad de Benigna tiene un sello moral; la hace porque sí, porque es una debilidad suya, como lo es la sisa, y sin otras preocupaciones.

Contrariamente, doña Francisca, si también hace la caridad porque sí, y no tiene el defecto de la sisa u otro del mismo estilo, lo hace por Dios, aunque sólo desde el punto de vista moral y no especulativo o espiritual; lee sus libros y hace sus oraciones, se encuentra cómoda con la devoción popular y no pretende acogerse al beaterío hipócrita; por eso rechaza a la falsa beata señora Rita, que le suelta una retahila de lugares comunes de mística: vía purgativa, iluminativa, etc...

Los hijos.—Hemos hablado de los hijos de Petronila, que tal ingratitud tuvo para doña Francisca hasta la hora de su muerte, Antonio y Andrés; el primero, guiado por los consejos de su *segunda madre,* retorna al buen camino, hace fortuna, reivindica su nombre en la Guerra de la Independencia, se casa con su víctima y, para colmo y pago de su pecado, tiene que abandonarla para expiar su crimen, a pesar del amor que ambos se tienen.

Andrés, condenado a galeras, vuelve peor que fué y continúa su vida de borracho empedernido y raterillo, muriendo impenitente, y siendo el hazmerreír de todo el barrio, de una tremenda borrachera.

Por cierto que aquí es preciso hacer una digresión para mostrar una hazaña—la última, en relación con doña Francisca—

que tiene extraño paralelismo con otra de *Los miserables,* de Víctor Hugo.

Un día, Andrés va a pedir ayuda al hada buena que es doña Francisca, y le entrega los últimos cubiertos de plata, herencia familiar; momentos que aprovecha Andrés para llevarse el jarro de cobre y el fuelle. Aprehendido por la justicia, que sospecha de él, quiere cohecharla; pero tiene que volver a casa de su "madrina", que confirma lo dicho por él: le ha entregado los cubiertos para sus necesidades, y el jarro y el fuelle para arreglar; pero ahora se arrepiente, y es mejor que los deje en casa, con lo cual Andrés queda libre. Este último detalle es la única variante en el episodio de Jean Valjean y el Obispo: aquél roba la vajilla de plata, y cuando espera que el Obispo confirme las sospechas de la justicia, le reprende por no haberse llevado los candelabros.

También Cutanda debió sufrir influencias, aunque no hayan sido estudiadas; ya hemos hecho resaltar esa posible influencia de Víctor Hugo—escrita siete años antes—. Consideramos ahora este episodio, relatado por Toreno (10):

> "Don Antonio Oviedo, quien sin motivo había sido preso al cruzar una calle... Sus laudables esfuerzos fueron inútiles, y en balde fueron nuestros pasos en favor de don Antonio Oviedo... Acaba de deber la vida a la generosidad de un oficial francés movido de sus ruegos y de su inocencia, expresados en la lengua extraña con la persuasiva elocuencia que le daba su crítica situación. Atado ya en un Patio del Retiro, estando ya para ser arcabuzado, le soltó, y aun no había salido Oviedo del recinto del Palacio, cuando oyó los tiros que terminaron la larga y hermosa agonía de sus compañeros de infortunio."

Voy a resumir el episodio semejante en la novela de Cutanda: doña Francisca ha salvado en la calle del Duque de Alba a un oficial francés, por lo que ha obtenido un pase a su favor que la hace inmune.

---

(10) Cit. por Pérez de Guzmán—*El 2 de mayo*—, págs. 446-447. (La obra de Toreno se publicó por vez primera en 1838.)

Al llegar sus discípulas a casa, juntamente con la criada, que les lleva la cesta de labor, y no hallarla, se retiran, por lo cual, y según órdenes, es apresada por llevar unas tijeras.

La criada, Felipa, va a ser fusilada, y doña Francisca intenta salvarla o, en todo caso, hacer valer su tarjeta, o morir con ella por no haber estado en casa para protegerla, hasta que,

> "... viendo la inutilidad de su empeño, y ciega fué a colocarse al lado de la víctima abrazándose con ella. Orden de hacer fuego sobre las dos iba ya a darse... cuando la conoció... el que dió el pase a doña Francisca... que... revistiéndose de un aire postizo de impaciencia y de fiereza, descargó dos aparentes pero imperceptibles golpes en la espalda de doña Francisca y Felipa, obligándolas así a salir precipitadamente..." (t. II, págs. 240-243).

También ha pasado, resumida, la novela biográfica de doña Francisca, dándole un valor histórico y existencial que ni es demostrable ni posible, a la obra, de Pedro de Répide, *La Villa de las Siete Estrellas* (11), haciendo resaltar lo puramente patriótico, que ni Toreno, ni Alcalá Galiano, ni, posteriormente, Pérez de Guzmán, de ninguna manera atestiguan.

Hagamos constar de paso que el barrio en que se desarrollan ambas novelas es el mismo: los lugares próximos a la calle de Toledo, y aun ésta misma.

Doña Francisca Juárez de Zapata tiene también dos hijos: un varón, Antonio (!!), y una hija, Obdulia. Antoñito es libertino, juerguista, jugador, que trae a mal traer a su madre y a su *segunda madre,* Benigna; es un hipócrita que, sin embargo, al casarse, se enmienda, gracias a la férrea férula de su cónyuge, que es quien gobierna y manda; se convierte en una persona honesta, decente y trabajadora.

El paralelo entre ambos Antonios no puede ser más evidente, aunque no tengan el mismo desenlace fatal; pero no olvidemos que la ingratitud de Juliana, la mujer de Antonio Zapata, trae la desdicha a esta familia, como el descubrimiento de ser Antonio

(11) Madrid, Ed. Mundo Latino, 1923, págs. 153-161.

el criminal frustrado que hirió a Feliciana—ahora su esposa—. Y si Antonio se refugia en el regazo de su *segunda madre* doña Francisca, Juliana tiene que ir a pedir consuelo y fortaleza a la miserable y despreciada Benigna.

Obdulia, que tiene las mismas ideas señoriles que su madre, se casa con el romántico hijo de un constructor de féretros, joven aplicado y estudioso, algo poeta y novelero, que se hace un vago, un sinvergüenza, que abandona a su mujer y se pasa la vida de taberna en taberna, jugando y bebiendo en compañía nada recomendable, y que con sumo desprecio desaparece de escena, sin que sepamos si continuará en el atolladero o se regenerará del vicio.

No ha querido Galdós forzar el parangón convirtiendo a Obdulia en un ser repulsivo, y traslada esos vicios a su marido, con lo que el equilibrio de semejanzas queda restablecido, y la historia de Andrés tiene su "pendant" en la del joven romántico y estudioso.

Lenguaje.—La lengua usada tanto por Galdós como por Cutanda es la misma, simplicísima y salpicada con donaires populares, refranes y dichos típicos. Quizá Galdós, más naturalista y observador, sepa hacer mejor, emplee con más gracia y frescura el caudal popular, que suena a algo falso en manos de Cutanda, aunque no deja de ser expresivo y dúctil.

Pero si el lenguaje todo es real, no sucede lo mismo con el del Carbonero en *Doña Francisca,* remedo de habla avulgarada y tosca, que denota de lejos el carácter ficticio, por la transgresión de las mismas reglas que parece querer resaltar en beneficio de la verosimilitud. Otro tanto ocurre, en *Misericordia,* con Almudena; su lenguaje amorfo y monstruoso nada tiene de español arcaico, como alguien ha querido demostrar, y es una lengua ficticia, que aposta estropea el español.

IV

Conclusiones.

Misericordia "es—según María Zambrano (12)—una de las

(12) Zambrano, M.: *Hora de España,* XXI de septiembre de 1938, págs. 29-52.

más extraordinarias obras de nuestra literatura"; por esta misma razón vamos a examinar y poner en claro lo que se desprende de la obra, la forma en que ha sido construída y las ideas en ella contenidas.

La novela de Cutanda no debió conocerla Galdós pronto; por lo menos, no la conocía en 1873, cuando describió en su Episodio Nacional el 2 de Mayo, porque la hubiera aprovechado en la descripción de la búsqueda de los cadáveres en el paseo del Prado.

Hagamos resaltar, frente a las afirmaciones de Vázquez Arjona (13), una infidelidad histórica en el episodio nacional. Según Galdós, en la noche del 2 al 3 de mayo, el Prado y la Carrera de San Jerónimo eran un reguero de gente que no cesaba de dar voces buscando al hijo, al esposo o al padre. Por el contrario, Cutanda, en parecida circunstancia, dice:

> "Triste por demás estaba Madrid a la sazón. Por las calles no se veía más que alguna patrulla francesa con aire de sumo recelo y disposición a otra tanta crueldad. El silencio era tal..., el silencio era mayor que el de un lugar enteramente desierto..." (t. II, página 245).

Según el Conde de Toreno (14): "A la luz oscilante de las vivas llamaradas..., y *entre el silencio pavoroso de la muerte...* El cuadro interior de los hogares era por todas partes igualmente patético y sombrío", y "al recordar la *triste y silenciosa noche*". Y Alcalá Galiano (15): "Las repetidas descargas hechas la noche del 2 al 3 de mayo no sólo eran para quitar vidas, sino también para anunciar que se estaban quitando, infundiendo con ello terror a la población silenciosa". Ambas narraciones corroboran la descripción de Cutanda frente a Galdós, por lo cual pienso que, en efecto, éste no conoció la obra de Cutanda sino hasta pasados algunos años.

---

(13) Vázquez Arjona, C.: "Un Episodio Nacional de B. Pérez Galdós, *El 19 de marzo, el 2 de mayo* (Cotejo histórico)", en *Bull. Hisp.*, 1931, págs. 116...

(14) Cit. por Pérez de Guzmán, pág. 448, n. 2.

(15) Cit. por Pérez de Guzmán, pág. 448, n. 2.

Según Casalduero (16), "el argumento, pues, se centra en uno de los asuntos favoritos de Galdós", hecho que no negamos, y... que "nos recuerdan dos de las obras del Galdós joven, *Gloria* y *Marianela*", ora por el amor, ora por la religiosidad. A la vez, M. Zambrano (17), con ideas de otro tipo, dice: "Fortunata y Benigna son pueblo, puro pueblo; las razones de su conducta, la razón de su ser, se hunden, confundiéndose con la razón misma del ser del pueblo español, del pueblo sustentador del ente histórico que se llama España".

Francamente, si seguimos por este camino formaremos un círculo vicioso en torno a la obra de Galdós y sus personajes, que se repiten, se reproducen y se les dan matices complementarios; por ello prefiero estudiar la individualidad novelesca como aportación para el estudio conjunto en que los personajes y las obras sean clasificados y ordenados sistemáticamente, para después integrarlos en el censo de esa "comedia humana" perfectamente diferenciados.

Hay, sí, es cierto, una oposición de mundos, pobreza y riqueza; pero sólo en cuanto realidad aquélla y sueño ésta, que constituirán primero el "leitmotiv" de la obra y después informarán el carácter de los protagonistas.

El episodio, escueto, de la obra de Cutanda forma en Galdós el cañamazo de su obra, participando en esa utopía con los recuerdos, con los deseos de riqueza y, por fin, dando vitalidad y razón final al desenlace, con la tan ansiada herencia, que les saca de apuros definitivamente, pero que hunde moral y materialmente a Benigna; sin esta herencia no habría desenlace en la obra, y a ella, pues, se subordina el pecado de Juliana y el abandono de Benigna.

Simultáneamente, nos ha quedado impresa la semejanza temática y a veces formal de ambas obras, y, sin embargo, resalta la personalidad galdosiana como creadora, porque ya hemos visto no utiliza solamente la obra de Cutanda, antes bien, según nos

(16) Casalduero, ob. cit., págs. 247-8.
(17) Zambrano, M., art. cit., pág. 36.

dice en sus *Memorias,* Almudena—aparte de la relación que tenga con el "moro de los dátiles"—era un tipo real por él conocido, y que nos hace vacilar en nuestra afirmación sobre el lenguaje; por otra parte, la "gran señora disfrazada" es también otro recuerdo, y el amor entre ciego y vidente, y entre personas de diversa religión, son temas conocidos y recreados; además hay partes descriptivas y de pura observación del Madrid, tan característico como la Estación de las Pulgas y las calles de Toledo, Mediodía Chica y otras. En consecuencia, Galdós usó más de una fuente y recreó a su modo el modelo, infundiendo en él tales diferencias que dan a su obra una fisonomía especial.

En los mismos tipos, Benigna es un ser extraordinario que, puesto en parangón con doña Francisca, resulta más tosco, más popular, menos señorial y a la vez menos ahincadamente religioso; está al pie de su ama—de modo real y consciente—porque lo cree un deber social, el de seguir sirviéndola y gobernándola en la desgracia, cuando ella ya ni sabe ni puede gobernarse. Si Benigna hace la caridad, es por un sentimiento de aproximación recíproco y magnífico entre el pueblo, que también necesita ayuda, aun sin interés, entre sí mismo, lo cual constituye la *misericordia.*

Con respecto al caballero Ponte y la madre y la hija, anotemos las observaciones de M. Zambrano (18), que hace resaltar un falso quijotismo en aquél: "El delirio imaginativo, el vagar por la nostalgia de unas imaginarias grandezas idas, le permite algo muy grave: tomar por "ideales" las simples formas vacías de un ayer marchito, transformar los fantasmas sensoriales, la vanidosa nostalgia de una pompa de jabón en el simulacro de un ideal". Mientras que a la madre "le ha faltado valor para enfrentarse siempre con la vida, y según ha ido bajando la cuesta de su ruina ha ido perdiendo pie, hasta ser un semifantasma. Es como una forma fantasmal, en la cual se ha refugiado no por huir de la vida, sino, al revés, para mantenerse en ella, porque sólo enajenada, escondida en su propio fantasma, puede seguir

(18) Zambrano, M., art. cit., págs. 43 y 44.

en pie". Y "la hija, la señorita, existe más fantasmalmente todavía, si cabe, pues no ha podido tomar en serio, "no ha sabido acostumbrarse" a su mísera vida, y no tiene el brillante pasado de su madre".

Nada de esto hay en Cutanda; esta cruda realidad, brutal, grotesca, burlesca además, que resalta en matices verdaderamente sorprendentes, como en las ideas de Benigna sobre la propiedad: a quien Dios no le dió dinero, le dió inteligencia y poca vergüenza para agenciarse qué comer y no padecer las injurias.

Al complacerse Galdós en estos personajes hace algo más, naturalizarlos en el bajo pueblo, que no tiene salvación, bien por sus propias cualidades, suciedad, descuido, vagancia, bien por la ingratitud, lo cual nos lleva de la mano a un pesimismo descorazonador, sin esperanza ni salvación, frente a la limpieza, trabajo, orden, alegría e intento de superación que representan las clases trabajadoras—en la obra de Cutanda—y la misma doña Francisca; bien es verdad que en esta última novela hay un fin último religioso que no hay en *Misericordia:* la creencia en un Dios único para cualquier credo, por encima de las personas, es a lo único que se atreve a llegar Galdós, frente a la intransigencia de sus primeras obras. No hay un intento de llegar a un concepto religioso, antes, al contrario, no le importa, da igual casarse por una religión que por otra.

Pero en lo que indudablemente se superó Galdós fué en el concepto temporal, deshumanizándolo, y en la ironía. ¡Qué perfecto desarrollo adquiere ésta a través de toda la obra, ora sea en la compra de la fotografía de la Emperatriz Eugenia para mostrar a Obdulia el parecido, aunque después no tenga dónde dormir, ora en los fantásticos sueños, cuando están en la miseria, ora cuando ya se encuentran en buena situación, haciéndolas soñar aún! Pero el episodio más característico es, sin duda, el del romántico amor—crecido entre violetas y féretros—de Obdulia —que intenta, al ser contrariada, envenenarse con cerillas—y el hijo del fabricante de ataúdes.

Toda la poesía romántica está satirizada aquí de forma ame-

na y jocosa, para refugiar toda la auténtica poesía en Almudena, que califica a la vieja Benigna de: "Tú ser com la azucena branca... Com palmera del D'sierto cintura tuya...; rosas y casmines boca tuya; la estrella de la tarde ojitos tuyos".

Finalicemos estas notas advirtiendo que la materia amorfa y particular suministrada por Cutanda, al ser imitada, transformada y recreada por Galdós, buscando los lugares, los aspectos, las cumbres novelescas, y disponiéndolas con verdadera maestría, dió unos frutos óptimos, lo que en razón política ha llamado M. Zambrano "una de las más extraordinarias obras de nuestra literatura" y "la razón de la sinrazón de España", que, afortunadamente, ha sido y está siendo transformada de raíz.

ETICA Y ESTETICA EN EL TEATRO DE ENRIQUE GASPAR

POR

DANIEL POYAN DIAZ

La historia de nuestro teatro posterior al Romanticismo, o sea de la etapa que abarca, poco más o menos, los cincuenta últimos años del siglo, no está bien estudiada. Quizá se deba esto a la falta, durante ese tiempo, de un dramaturgo relevante que haya llamado sobre sí la atención: Ayala murió pronto; Tamayo guardó su pluma prematuramente; Echegaray significa un retroceso en el camino hàcia la modernización de nuestro teatro, una "recrudescencia romántica", como dice Menéndez y Pelayo. La personalidad de autores como Serra, Cano, Eguilaz, Sellés, etc., no es lo suficientemente completa. Sólo Enrique Gaspar, que hace representar sus obras, sin interrupción, desde 1857 hasta que el nuevo siglo estrena años, puede sintetizar en su teatro, en su bien definida preceptiva dramática, en sus afanes y preocupaciones por lograr la evolución y modernidad apetecidas, la historia de nuestra escena durante los años que precedieron a la aparición, en las postrimerías del siglo, de un teatro con motivos, personajes y diálogos modernos.

La importancia histórica de su teatro la reconoció Menéndez y Pelayo, que en los apuntes para el tomo V de su inconclusa *Historia de las ideas estéticas en España* señala la trascendencia de la estética dramática gaspariana para la evolución del gusto escénico en el último tercio del pasado siglo.

Por otro lado, el valor permanente de sus obras ha podido comprobarse en la reciente resurrección de tres de sus juguetes cómicos, escritos a vuelapluma, que después de un siglo conservan indeclinable su fuerza cómica. Interesante sería también llevar a cabo la misma experiencia con su teatro de empeño, en el que reside la mejor calidad en cuanto a técnica dramática y pericia escénica.

* * *

El mismo año que nació Enrique Gaspar murió Espronceda. Se apuraban los últimos posos románticos. Tanta lamentación entrecortada, tanto suspirillo fingido, tanta tristeza mentida, ya dejaban de interesar.

La futura Isabelona andaba todavía en minoridades bajo la regencia del Duque de la Victoria. Empezaba a hablarse de *ferrocarril,* y eran cuento de todos los días la descentralización, la homeopatía, la dirección de los globos aerostáticos y el invento de Monsieur Daguerre.

El 2 de marzo de 1842 vino al mundo Gaspar, en el número 23 de la antigua calle del Sordo—hoy Zorrilla—, en una casa situada a espaldas del Congreso de los Diputados, que entonces, precisamente, empezaba a edificarse.

Sus padres eran actores, pero contaba el pequeño Enrique muy pocos años cuando se quedó huérfano. Su madre decidió entonces trasladarse a Valencia, en busca de más facilidades para atender a las necesidades de sus hijos.

Allí creció Gaspar e hizo sus primeras armas literarias. Su relación con el grupo que se reunía en torno a Teodoro Llorente fué estrecha. Hizo buena amistad con Vicente W. Querol, con Víctor Balaguer, con Ferrer y Bigné, con J. Navarro Reverter, con Rafael M.ª Liern, con los pintores Salustiano Asenjo y José Brel...

A los trece años su precocidad ya produjo la primera obra escénica, una zarzuela titulada *Consecuencias del amor* (1). Ha-

(1) Manuscrito autógrafo en el Museo del Teatro de Madrid. Zarzuela en un acto. Primera obra, escrita a los trece años. Valencia, 1855.

bía estrenado media docena de obras ligeras cuando conoció a Emilio Mario, que, admirado del ingenio y de las cualidades que apuntaban en el joven Gaspar, logró convencerle para que abandonase su modesto empleo valenciano y se trasladara a la Corte para dedicarse por entero al teatro.

Así, pues, en 1863 vuelve a Madrid. "Senté plaza de mendigo literario, o sea de autor dramático español", apunta el mismo Gaspar (2), y en la capital de España vivió hasta que, ya casado y con dos hijos, decide cambiar la azarosa vida del teatro por la carrera consular.

Desde 1870 sus destinos le hacen visitar Francia, Atenas y China, para volver, por último, al Sur de Francia, donde murió. En el cementerio de la pirenaica villa de Oloron se lee su nombre en una lápida, al pie de una maciza cruz de piedra.

Su producción es bastante extensa. Solamente las obras que escribió para la escena pasan de sesenta. Hoy no son de fácil encuentro, porque fueron editadas en colecciones de corta tirada. Algunas permanecen inéditas. Excepto *Consecuencias del amor*, su primera producción, la totalidad de sus escritos se hallan reunidos, desde fecha reciente, en la Biblioteca Nacional (3).

Al finalizar el siglo había alcanzado su nombre buen prestigio. Desde 1857 hasta 1902 apenas hubo año sin función para estrenar alguna de sus comedias. Ningún otro dramaturgo establece un puente tan adecuado para enlazar el teatro romántico con la comedia moderna, a través de la inestudiada laguna del teatro realista; ningún nexo tan apropiado para estudiar y comprender la evolución de nuestra escena desde Ventura de la Vega,

---

(2) Carta a T. Llorente, recogida en *Epistolari Llorente*, Barcelona, 1928-29, t. I, Carta 303.

(3) Allí están casi todas las editadas y todos los manuscritos, excepto el indicado y el de *Los pasivos*, que solamente he conseguido ver traducido al griego moderno (Atenas, 1874) en la biblioteca de la Real Academia de la Lengua. Unos pocos manuscritos de los que se encuentran en la Biblioteca Nacional son donativo del pintor Manuel Castellano, y la mayoría, que se encontraba en Inglaterra en poder de Mrs. Treays —o sea D.ª Inés Gaspar, nieta del autor—, me fueron gentilmente confiados para su estudio y posterior donación a la Biblioteca Nacional.

Serra, Ayala y Tamayo hasta Galdós, Benavente, Linares Rivas, etcétera.

* * *

En el teatro de Enrique Gaspar se pueden distinguir fundamentalmente dos épocas. El hito que las diferencia aparece en 1867, con el estreno de *Las circunstancias* (4), a los diez años de su iniciación como autor escénico. Hasta entonces sus comedias, más que siguiendo una estética rigurosa y definida, están escritas para conseguir la aprobación del público; les falta madurez artística.

Las circunstancias ya se ajusta a unas orientaciones dramáticas que esencialmente informarán todas sus obras. Ningún otro dramaturgo mantuvo hasta el nuevo siglo una preceptiva tan firme y, en general, tan bien orientada como Gaspar.

En su producción escénica hay que diferenciar el teatro de empeño del ligero, intrascendente y para reír. Obras de los dos tipos escribió alternativamente hasta su muerte. Muy distinta es la intención dramática que las anima: mientras las comedias ligeras y juguetes cómicos no aspiran más que a entretener y hacer reír al público, las escritas con ánimo de conmover, de conseguir la emoción dramática, se ajustan a una preceptiva, a unas normas escénicas que, "plus minusve", se impusieron a fines de siglo, cuando el teatro nacional dió un gran paso hacia la modernización ya preconizada por Gaspar desde 1867.

No puede dudarse en otorgarle el título de reformador y modernizador de nuestra escena, conociendo bien su teatro. Y es digna de admiración la firmeza y fidelidad que guardó siempre a las orientaciones que se había impuesto, aun cuando muchas veces chocaban con el gusto del público de la época. Su postura, como toda postura reformadora o docente, era minoritaria: "... pues tengo para mí que el gustar a muchos es la mayor desgracia que

---

(4) Madrid, 1867. Comedia, tres actos, prosa. Estrenada Teatro del Príncipe 18 noviembre 1867, por Matilde Díez, Elena Boldún, Manuel Catalina, J. Olona, Francisco Oltra.

en literatura puede sobrevenirle al que aspira a los sufragios del buen gusto" (5).

La disconformidad con el gusto del público se nota en su oposición a halagar dócilmente su idiosincrasia, a reducirse a mero servidor de sus inclinaciones; más bien trata de imponer sus puntos de vista y sus orientaciones. Todavía en 1890, cuando estrena *Las personas decentes,* no está muy seguro de que las reformas por él defendidas hayan sido aceptadas. Así escribe en la carta-prólogo a la edición de la comedia: "Nada hay más expuesto, queridísimo Juan, que romper con una tradición, sobre todo si la tradición es tan gloriosa como la de nuestro teatro; pero la evolución se impone, y no hay medio de retroceder. Tiempo hace que el público la presiente; hoy ya la exige: lo difícil es que acepte el manjar sin extrañeza cuando todavía conserva el dejo de su antigua alimentación".

En efecto, las reformas en el teatro son difíciles. El público ha de emitir su juicio de una manera casi inmediata, y la mayoría de los espectadores sienten el pudor miedoso de equivocarse, de no coincidir con el criterio adecuado. Sólo se decide sin reparos cuando lo que se está viendo es de semejante factura a lo ya visto mil y una veces.

Pero si en cualquier género puede darse la separación entre público y escritor, la retirada de éste a recoleta torre de marfil, en el teatro, resulta muy difícil, por no decir imposible. El dramaturgo, por muy seguro de su arte que se sienta, necesita de vez en vez sentir el estímulo del aplauso. Esta es la justificación del teatro ligero que Gaspar intercalaba entre sus obras de empeño.

* * *

Las reformas dramáticas gasparianas se preocuparon tanto del fondo como de la forma. El diálogo escénico de las obras de la época era un anacronismo para Gaspar. Una comedia de costumbres contemporáneas, que pretendía presentar personajes coetá-

(5) *Más majaderías,* Valencia, 1889, págs. 70-71.

neos, no podía estar hablada en verso, por la sencilla razón de que en la vida corriente y moliente no se hablaba por sílabas contadas. "En España, a mi humilde juicio, venimos confundiendo desde fecha muy remota la dramática con las bellas letras. Nuestras obras teatrales... son verdaderos dechados de retórica. Pero como la literatura entre nosotros consiste en poner bonito el concepto diciendo las cosas de distinta manera que las dice el común de los mortales, el lenguaje de nuestros dramas ha resultado un convencionalismo muy en armonía con los asuntos caballerescos y de época, pero un anacronismo para la comedia de costumbres... Esta supeditación del fondo a la forma ha traído consigo el predominio de la rima en la escena, pecado original del que emanan los demás errores" (6).

¿Cuál era la fórmula que Gaspar propugnaba? En estas breves palabras la resume: "Con que la sintaxis y la prosodia no sufran menoscabo, está cumplida la misión del drama moderno, en lo que con el diálogo se relaciona" (7).

En varias ocasiones manifestó su preocupación por eludir toda retórica artificiosa, por que sus personajes hablasen como en la vida, por que el diálogo escénico fuera como una conversación no dicha para un público, sino en la natural intimidad de pocas personas, y trasladada lo más exactamente posible a las tablas, como un "tranche de vie", según quería el teatro naturalista. En una carta que escribió a P. Bofill en ocasión del estreno de *La huelga de los hijos,* le dice: "Para mí, el teatro no tiene más misión que reflejar exactamente la Naturaleza dentro de las condiciones artísticas y decorosas de la escena. Yo no le haré decir... —"¡Usted dispense!"—a un personaje de levita, cuando se incomode; pero me guardaré como de ... en la cama—¡vuélvame usted a perdonar!—de hacerle que exclame: "¡Pardiez!" (8).

Y en otra carta a S. Canals, decía: "Sale un personaje vestido de levita en un drama, y en lugar de decir: "¡Cómo me duele

(6) Prólogo a la edición de *Las personas decentes,* Madrid, 1890.
(7) Idem íd.
(8) Publicada en *La Epoca,* 8 noviembre 1893.

la cabeza!", exclama, haciendo aspavientos con las manos: "Tengo aquí un volcán cuya lava, en forma de llanto, abrasa mis mejillas"; y el público, en vez de silbar, aplaude, y la crítica en vez de llamar cursi al autor, grita que ha descubierto a un genio..." (9).

Sus afanes estilísticos fueron reconocidos por la crítica de su tiempo. Era considerado como "... el único que ha sabido llevar la vida al teatro sin declamaciones" (10). No carecía de dificultades la tarea de crear el lenguaje dramático apropiado para los personajes tomados de la inmediata realidad. Así como la novela realista pudo inspirarse en los prosistas de nuestra época áurea, el teatro apenas tenía más que antecedentes en verso. Gaspar fué el primero en comprender y defender—desde 1867—que las comedias de costumbres contemporáneas debían estar habladas en prosa. "No era fácil improvisar el lenguaje necesario para pintar la psicología del personaje moderno. Esa será la gran aportación de Benavente, el verdadero creador de un teatro moderno en España. En el momento que ahora estudiamos lo consiguen en parte Galdós, cuando después de treinta años de cultivar la novela empieza a escribir dramas, y Enrique Gaspar..." (11).

Además de su oposición al retoricismo, a la pura sinécdoque o metonimia, el afán de verdad y de aproximación a la realidad que procuraba para su teatro, no podía olvidar la parte más palpable y material, es decir, la representación o "mise en scène". En efecto, el puro artificio del teatro chocaba con la estética realista y naturalista. Antoine, en el Théâtre libre de París, para reproducir el ambiente de una granja, en la que se desenvolvía la acción, disponía en la escena montones de heno en descomposición, que obligaban a los espectadores a seguir la representación con la mano en la nariz (12). En España, Emilio Mario

---

(9) Publicada en *Nuestro Tiempo*, septiembre 1902, pág. 383.
(10) C. Alonso y Orera: *Ilustración Ibérica*, 1895, pág. 106.
(11) A. Del Río: *Historia de la Literatura española* (Nueva York), 1948, pág. 112.
(12) En la representación de *La fin du vieux temps*, de P. Anthelm, el 12 junio 1892. (Cfr. J. Lemaître: *Impressions de théâtre*, París, 1889, t. VII, pág. 228.)

hacía servir cenas ante el público por los auténticos mozos de Lhardy, y aun se atrevía a sacar a las tablas un carruaje con su caballería de carne y hueso.

El minucioso conocimiento que Gaspar tenía de telones adentro se puede comprobar leyendo los capítulos de *Entre bastidores*. Era tan grande su experiencia escénica, que en las raras ocasiones en que pudo cuidar personalmente de los ensayos, los más afamados actores quedaban impresionados por su pericia; tal fué el caso de Emilio Thuillier en *La eterna cuestión*.

En numerosas ocasiones combatió a los actores que confundían la fuerza del sentimiento con la fuerza de la voz; a los que resultaban simples autómatas de codazo y puñada en el pecho; a los que salían derechamente a la concha, recitaban su parlamento y tornaban por donde habían venido; a los que acostumbraban a decir: *diferiencia, ojepto, occéano, esamen,* etc.; a los que no sabían qué hacer con las manos en los momentos dramáticos, o las colocaban, en los normales, sobre el estómago las actrices, y las repartían entre la solapa del gabán y el bolsillo del pantalón, los actores.

Antoine justifica en las siguientes palabras la preocupación del teatro realista por conseguir la mayor verosimilitud escenográfica posible: "Car c'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages, et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu" (13).

El realismo formal, sin embargo, aparecía frecuentemente en un segundo plano, superado por la preocupación fundamental de la época: la preocupación docente y moralizadora. La obra de tesis se imponía. El arte por el arte era un quehacer baladí e inútil. Si el teatro no enseñaba ni servía de escuela de las costumbres para corregir vicios y malos hábitos, no pasaba de ser mero arte de bufones. El afán de aleccionar, de producir convenientes y fortalecedoras enseñanzas, evitando un teatro de pura intriga

(13) A. Antoine: "Causerie sur la mise en scène", *La Revue de Paris*, 1903, t. II, pág. 603.

y sensaciones emotivas, es el matiz más notable y característico de las producciones gasparianas. A los motivos éticos había que darles primacía sobre los estéticos. Consideraba que el arte debe aspirar, en primer lugar, a la creación o perfeccionamiento de nuestra personalidad ética, a enmendar nuestros vicios, a ser eco de los problemas de la vida contemporánea, a *enseñar deleitando.*

Manuel de la Revilla estaba muy próximo a la estética de Gaspar cuando escribía: "Preferimos, en igualdad de circunstancias, las obras que hacen pensar, sentir y gozar, a las que sólo hacen gozar y sentir..." (14). El didactismo escénico gaspariano culmina en *Don Ramón y el señor Ramón,* que resulta un verdadero alegato en defensa de la educación del pueblo, puesto en diálogo y repartido en actos. Difícil será encontrar, en el abundante acervo teatral español, otra obra que contenga mayor intención didáctica.

Las protestas que algunos formularon contra la imposición de una finalidad extraliteraria al teatro, pronto fueron apagadas por la opinión de la mayoría. Había que aprovechar como tribuna la popularidad de la escena; la gran preocupación de reformas sociales de la época aconsejaba que cualquier medio era apropiado para difundir las ideas. Se consideraba su capacidad para combatir errores, para conseguir más justa y armónica convivencia. Gaspar sigue en esto las mismas orientaciones que en los otros teatros europeos adoptaban Tolstoi, Björnson, Strindberg, Hauptman, Dumas hijo, etc.

Otra prueba de la trascendencia ideológica que encierran sus comedias, de la insistencia con que expuso ciertas tesis por boca de sus personajes, la tenemos en la defensa que hizo de los derechos de la mujer. Desde *¡Pobres mujeres!* (1863) hasta *La huelga de hijos* (1893), tratan el tema con insistencia *Cuestión de forma, La lengua, Problema, Lola, El triángulo,* etc. Una historia de la campaña para la dignificación y mejoramiento de la condición femenina no puede omitir el nombre de Gaspar.

---

(14) "Tendencia docente en la literatura contemporánea", *Obras,* Madrid, 1883.

Combatió la absoluta presentación de la mujer como objeto de amor, como obligada víctima de cualquier sacrificio o motivo de compasión. Había que promoverla a un puesto parejo al del hombre, hacerla su parigual en todo lo que el sexo permitiera. Emanciparla de la obligada dependencia del hombre, convirtiéndola más bien en su compañera; que su valor en sociedad no dependiera de sus gracias, sino de sus actos. Ya en 1863, la protagonista de *¡Pobres mujeres!* se queja así:

—Hoy ya se nos considera
como animal de labor;
nos enseñan a leer
poco menos que por Dios;
niega a la mujer el hombre
su voto en cualquier cuestión.

Dos años después, en *Cuestión de forma,* presenta a una mujer que se queja de no poder cumplir sus aspiraciones artísticas y literarias:

—Yo, verbi gratia, que siento
germinar la inspiración
que hizo un genio de Cervantes
y de Murillo un pintor,
¿de qué me sirve luchar
si el ridículo feroz
me da por libros las cuentas
de la plaza y del carbón,
por pinceles las escobas,
por paleta el cogedor,
y los soplidos del fuelle
por soplos de inspiración?
Nuestra condición es triste,
pero es tristeza mayor
pensar que aunque guerra al mundo
gritemos con fuerte voz
siempre estaremos a un lado
porque ésa es nuestra misión.

El teatro gaspariano no siente predilección por el tipo de mujer delicada, soñadora, de tierna femineidad, sino por la que demues-

tra personalidad y defiende lo que supone sus derechos por encima y más allá de las conveniencias sociales.

* * *

¿Cuál era la fuerza característica de Gaspar, o sea de creación de caracteres? En general, los personajes de sus comedias gozan de autonomía; viven la vida lógicamente impuesta por las circunstancias de la acción dramática. También aparecen mejor matizados que los hasta entonces tradicionales "caracteres de una pieza". Falta por completo el "personaje simpático". Para poner de relieve, por contraste, el medio corrompido en que se desenvuelve la acción, presenta, en algunas comedias de crítica de costumbres, el tipo de provinciano libre de taras ciudadanas. Algunos de sus personajes, que aparecen obrando por pura lógica, carentes de pasiones, de arrebatado proceder, de altiva e intransigente conducta, no resultaban muy de acuerdo con la idiosincrasia del público español, que siempre está por la animación física en la escena. En general, trató Gaspar de dar mayor verdad humana a sus personajes, de supeditarlos a su propio destino, disimulando el manejo de los hilos dramáticos.

Se nota una constante preocupación por evitar, como colofón de las obras de asunto aleccionador o moralizante, el "juicio de Dios". Es decir, el autor no debe conceder obligatoriamente sobre las tablas, como desenlace, premio a los buenos y expiación a los malos. Ese era un procedimiento del que, según Gaspar, se abusaba puerilmente, y, sobre todo, reservado a la Providencia.

* * *

Hay una total ausencia de sentidas escenas de amor en sus comedias. El amor, después del Romanticismo, era un sentimiento literariamente desacreditado, como, en general, cualquier manifestación subjetiva. Razón contra pasión pudiera ser uno de los lemas de su preceptiva dramática.

La contención lírica que impuso a sus personajes tampoco re-

sultaba simpática al público sencillo y elemental, que no comprendía porqué a la pareja joven, encargada de expresar los inexcusables parlamentos amorosos en las comedias al uso, no se oía una sola palabra tierna y apasionada.

* * *

Las intenciones dramáticas gasparianas se pueden resumir en dos puntos esenciales: verdad y moralidad. El primero era necesario para desterrar de la escena de la época tanto artificio y tanto convencionalismo inútil; el segundo estaba impuesto por la minuciosa preocupación ética, que entonces lo saturaba todo.

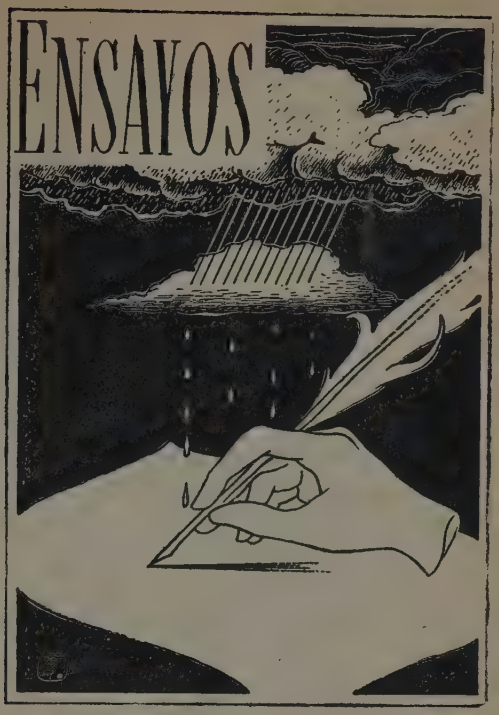
La elogiosa insistencia con que pretendió implantar en la escena sus teorías, en las que fundaba la necesaria reforma del teatro contemporáneo, le dan derecho a ser considerado como el autor que más se preocupó por la renovación de nuestro teatro durante la segunda mitad del siglo pasado.

Los estrenos de cerca de setenta obras merecieron estimable consideración a la crítica de la época: Revilla, P. Blanco García, Cejador... El mismo Menéndez y Pelayo estimaba, como ya queda apuntado, que el juicio que había merecido era escaso y desacertado, y pensaba enmendarlo y señalar el valor renovador de su estética dramática en el inédito tomo V de su *Historia de las ideas estéticas en España* (15).

En efecto, Gaspar es una página excesivamente olvidada de la historia de nuestro teatro. Así lo han entendido en los últimos años Deleito Piñuela, Entrambasaguas, Fernández Almagro, Díaz-Plaja, Sainz de Robles, etc., que lo señalan como nexo de imprescindible consideración entre el teatro estrictamente postromántico y el que con carácter moderno florece a fines de siglo.

Entre los autores que comenzaron a adquirir resonancia alrededor de la Revolución de Septiembre, a ninguno se puede señalar con tanta personalidad, con tan decididos propósitos de renovación escénica, con tan firme y clara conciencia del período de transición por que pasaba el teatro, como a Gaspar.

(15) *Obras completas,* Madrid, 1940, t. V, pág. 508.


ENSAYOS

"Azorín" y el Cine, por José Montero Padilla.

Quevedo y la tradición literaria de la muerte, por Juan Lanza Esteban.

"AZORIN" Y EL CINE

POR

JOSE MONTERO PADILLA

Hace unos tres años, poco más o menos, comenzó a observarse, en algunos casos no sin sorpresa, que "Azorín" dedicaba numerosos artículos a comentar temas, motivos cinematográficos. Ello semejaba un *descubrimiento*—diríamos—del cine por parte del escritor. Esta atención hacia tales cuestiones la ha mantenido luego intensa, continuadamente, hasta culminar en la aparición de su libro *El Cine y el Momento* (1).

Preguntémonos algo sobre las posibles causas de este acercamiento, sobre el por qué de esta preocupación por el cine. A lo largo de toda la obra de "Azorín", y ya desde su principio, late una constante, una obsesionante preocupación por el problema del tiempo. ¿Qué es éste? El nos envuelve con su inexorabilidad angustiosa, encerrándonos entre el pasado, irrevocable, y la incógnita, jamás desvelada, del futuro. ¿Y el presente? ¿Existe acaso? Si apenas intentamos aprehenderlo se nos convierte ya en pasado, o, en caso contrario, carece de contenido determinado. En toda la obra del escritor—o en su mayor parte—se nos aparecerá esta obsesión del tiempo. ¿Qué es gran parte de su producción sino una melancólica, nostálgica evocación, un emocionado sentir del pasado? Otras veces proyectará su mirada hacia el futuro. Constante en los escritos de "Azorín" esta preocupación por el tiempo. Quizás por ello mismo el autor de *Doña Inés* fué a fijarse en la reca-

(1) "Azorín": *El Cine y el Momento*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1953.

tada, escondida poesía de las cosas cotidianas; en la ternura de los pequeños episodios, en todo lo que, precisamente por su insignificancia—aunque parezca paradójico—, no cambia, es igual en cualquier momento, en cualquier época.

Y a través del tiempo podemos explicarnos el acercamiento de "Azorín" al cine. Recordemos las palabras iniciales de su libro *El Cine y el Momento:* "En el cine encuentro yo dos cosas: la explicación del tiempo y la comunicación, lícita, con el resto del mundo". "El tiempo—añade después—, en el cine, se resuelve todo en momentos; todo es momentáneo en el cine. Todo caduca rápidamente en el cine: películas—frágiles, friables—, actores, estéticas, modos, escuelas. En el cine nos embarga la sensación de la inestabilidad y de la fugacidad de la vida" (2).

El cine es "un mundo nuevo" para "Azorín". Así lo confiesa él mismo. Llegado a ese mundo "por curiosidad", se ha adentrado hondamente en él. Dice el escritor: "He visto en tres años unas seiscientas películas; no es mucho". Tampoco es un número escaso, añadamos nosotros. Y "Azorín" va a darse cuenta de que se halla ante un mundo nuevo, aparte y extraordinario "en lo artístico, en lo social, en lo psicológico, en lo financiero" (3).

Cuestiones distintas, aspectos varios, interesantes todos, aparecen expuestos en las páginas del libro *El Cine y el Momento.* Así, encontramos, por ejemplo, referencias al arte de la interpretación en el cine, a los actores secundarios—a la importancia que éstos pueden llegar a alcanzar—, a los directores de películas, al decorado, al maquillaje, al cine en distintos países...

Ya hemos indicado anteriormente cómo la idea de la caducidad, de la fugacidad del arte cinematográfico es reiterada por el escritor. El cree que el cine se halla encadenado al tiempo en que aparece; la película responde a su época, a menos aun, al momento, porque esto es el cine, según "Azorín", "el momento". Todo nos está aseverando esta afirmación: nombres olvidados de actores, películas que apenas son ya ni historia y que, desde luego,

(2) Ob. cit., pág. 5.
(3) Ob. cit., pág. 107.

nunca vuelven a tomar presencia en las pantallas... El hecho se hace evidente: "el cine o el momento". Traigamos las palabras del propio autor: "La película ha captado el momento, con lo sutil, etéreo de la vida, y es víctima también, aun con grandes actores, de ese momento" (4).

Otro aspecto que aparece insistentemente expuesto a través de las páginas del libro de "Azorín" es el de la existencia del cine —como idea, como una visión de las cosas—antes de su realización científica con el invento de los hermanos Lumière. Recordemos aquí como ejemplo—entre otros muchos que pudieran encontrarse—cómo Fernández-Cuenca ha visto, agudamente, en la columna de Trajano, en su serie de escenas que van desarrollándose —desenrollándose—como una teoría de fotografías con distintos movimientos, una visión cinematográfica anticipada. Muchos elementos cinematográficos podemos vislumbrar, o ver plenamente, en obras artísticas con mucho anteriores a que el cine fuera una realidad. Pensemos que el hoy llamado "Séptimo arte" empezó siendo un experimento científico. Pues bien, esta idea la hallamos repetidas veces en la obra de "Azorín" (5).

Para llevar a cabo la película se precisa, ante todo, del guión. El escritor también nos da el argumento—brevísimo esquema—de un—como él mismo lo denomina—"guioncito". Lo que en él se cuenta es apenas nada, no sería suficiente para una película de la longitud habitual. No obstante, podemos encontrar algunas características interesantes: en primer lugar, la presencia de los dos temas, del tiempo y de la muerte, constantes en la obra del autor de *La Voluntad*. El argumento está desarrollado con una cierta ironía. Hay un ritmo cinematográfico evidente, y no falta la valoración del detalle—tan propia y típica del séptimo arte—. Y al final del "guioncito", a pesar del ritmo ligero, despreocupado, del relato, se nos aparecerán, como un breve escalofrío que por un

(4) Ob. cit., pág. 12.

(5) Vid. a este propósito, por ejemplo, págs. 50-51 y 75-76-77. En la pág. 141 llega a afirmar: "cada comedia de Lope, rápida y brillante, es una película".

momento nos sobrecoge y nos hace pensar, esa ternura, esa melancolía impalpable y difusa, tan características de la obra de nuestro escritor. ¿Cómo? ¿Dónde? En un detalle típicamente cinematográfico—en la realización plástica del cine podría alcanzar todo su valor expresivo—: las velas que se ponen a las ánimas de los muertos en la noche de difuntos no están encendidas en ésta. Los fantasmas, que no tienen nada que hacer ya en esa casa que fué la suya, lenta, silenciosamente, la abandonan (6).

Imaginemos la película realizada y ya ante el público. Muchos, de distintos países, podrá recorrer. Y he aquí cómo surge un nuevo problema: la película está hecha en un idioma determinado—el del país donde fué llevada a cabo—. La película cruzará, probablemente, las fronteras. Su idioma, distinto del de los nuevos públicos ante los que va a proyectarse, ¿resultará inteligible? ¿Bastará con la expresividad de las imágenes para que el asunto de la película aparezca comprensible? ¿Tendremos que recurrir, por el contrario, al doblaje? Cuestión ésta muy debatida, y en la que existe diversidad de pareceres. "Azorín" se inclina decididamente a favor del doblaje (7).

Hasta ahora hemos expuesto y comentado brevemente algunas de las ideas de "Azorín" sobre el cine contenidas en su libro *El Cine y el Momento* (8). Esta atención hacia el cine empieza a manifestarse, por escrito, hacia 1950—damos la fecha de manera aproximada—; hace, pues, unos tres años. Es entonces cuando "Azorín" llega al cine, lo "descubre". Antes no ha significado nada para el escritor. Al menos no encontramos en su obra elementos que nos indiquen lo contrario. ¿A qué conclusión, pues, llegaremos? ¿A la de que el cine no ha existido *para* "Azorín" hasta este momento? Tal vez esta última afirmación no sea exce-

---

(6) Ob. cit., págs. 127 a 129.
(7) Ob. cit., págs. 103 y sigs.
(8) Ya antes de la publicación de este libro el escritor había empezado a mostrar su interés por los temas cinematográficos a través de la prensa periódica. Después ha continuado haciéndolo—y sigue en la actualidad—también desde las páginas de los periódicos.

siva. Ahora bien, sí estimamos que puede afirmarse que *en* "Azorín" sí existía ya, desde mucho tiempo atrás, el cinematógrafo. Dicho de otro modo: creemos que en su obra se dan varios elementos típica y característicamente cinematográficos, y quizás con una intensidad como en ningún otro escritor español de nuestros días. Para nosotros, esos elementos son los siguientes (9):

1) La plasticidad (lo plástico constituye una presencia y un valor esencial en la creación azoriniana).

2) Un movimiento, un dinamismo, un *ritmo*—diríamos—cinematográficos, que se manifiestan con notable insistencia.

3) La descripción es algo también continuo y destacadísimo en la prosa del escritor; mas una descripción realizada cinematográficamente, como en una serie de planos—de distintas clases, que irían desde el plano *muy corto* hasta el *muy largo,* pasando por el *a vista de gusano* o por el plano *a vista de pájaro,* por ejemplo—y de *travellings* (10).

Este estilo descriptivo nos conduce a otro aspecto—característica número 4—, que también queremos anotar aquí, y que es la especie de técnica de documental que puede hallarse en numerosas obras de "Azorín". ¿Qué es, por ejemplo, su libro *La ruta de Don Quijote,* sino un documental—maravilloso documental—de los lugares por los que transitó el héroe cervantino? Creo, a este propósito, que podría realizarse—y se llegaría a logros interesantísimos—una serie de documentales sobre lugares de la geografía española basándose en textos del gran escritor.

Finalmente—5—, quiero destacar en la producción azoriniana, como algo típicamente cinematográfico, la valoración de lo accesorio, el gusto por el detalle nimio, pero que muchas veces da el sentido y el espíritu de toda una complicada construcción. Es esto algo que se ha permitido poder hacer el cine gracias a

---

(9) Para mayor claridad y precisión numeramos las distintas características cinematográficas que anotamos en la obra azoriniana.

(10) Como ejemplo de este tipo de descripción puede verse—entre otros muchos que facilísimamente se hallarían—el fragmento titulado *Levante.* (Vid. "Azorín": *Páginas escogidas,* Calleja, Madrid, 1917, págs. 21 y sigs.)

ese instrumento prodigioso que es el primer plano, para realzar, poner de relieve las cosas aparentemente más sin trascendencia. Este es hecho evidente, que me recuerda a un fenómeno que me gusta llamar "la paradoja de la poesía", y que consiste en que cuando la creación del poeta nace más apretada, más rabiosamente unida a su íntima, personal anécdota, más alcanza, no obstante, una proyección, una trascendencia universales y humanas. Los ejemplos podrían ser incontables. Traigamos sólo algunos, conocidísimos. Así, las *Coplas* de Jorge Manrique, en que el dolor personal del poeta por la muerte de su padre llega a ser expresivo de todo el dolor del hombre por el pasar de las cosas. Pensemos también en ese árbol—un árbol cualquiera—que canta Antonio Machado: encontraremos de pronto que sus raíces pueden hallarse en lo más hondo de nuestra alma. Acordémonos todavía de cuando Fray Luis de León contempla "el cielo de innumerables luces adornado". ¡Cuán en primera persona habla el poeta y expresa su angustia, su tristeza, su amor, su fe...! Sin embargo, a través de esos versos de la oda *Noche serena* —tan íntimos, tan personales—podemos ver reflejarse de alguna manera sentimientos que todos hemos experimentado en alguna ocasión, nuestro propio anhelo, nuestra fe, nuestro amor. En definitiva valoración de lo accesorio, paradoja de la poesía, en que lo particular se convierte en universal humano. Como en el verso de Quevedo, "lo fugitivo permanece y dura".

Estas son algunas de las consideraciones—largamente ampliables, sin duda—que podrían hacerse en torno al tema "Azorín" y el cine".

Hay una cuestión sobre la que quisiéramos insistir todavía, y es la de qué interés pueden tener las opiniones de "Azorín" sobre el cine. No somos idólatras de los nombres hechos, no nos gusta aceptar—sin previa consideración—las cosas porque lleven debajo una firma ilustre; pero cuando nos hallamos ante una figura excepcional en nuestra literatura—como es "Azorín"—, sí creemos que debe atraer siempre nuestra atención cuanto salga

de su pluma, porque podremos encontrar—seguramente—la huella, el rasgo felices. Más cuando, como en el tema que hemos tratado en estas páginas, el autor ha confesado su apasionamiento por él (11).

---

(11) En ob. cit., pág. 87, afirma: "yo soy un apasionado del Cine". Y poco después —pág. 89—califica al cine como "la más trascendental novedad estética".

QUEVEDO Y LA TRADICION LITERARIA DE LA MUERTE

POR

JUAN LANZA ESTEBAN

Conviene tener presente que el tema de la muerte, en la poesía de Francisco de Quevedo, no aparece en forma sorpresiva, ni que lo abordó en forma inusitada y originalísima. Todo lo contrario. Ofrece el interés de participar en un poderoso cauce de creaciones literarias que de algún modo se refieren a la muerte. O sea, se incorporó, fortificó y renovó una gran corriente muy característica en la literatura española: en una tradición literaria, ya en su tiempo bastante asentada. No me propongo ofrecerla panorámicamente, pero estimo necesario, en cambio, el caracterizarla en sus particularidades más generales.

Aparece como rasgo más destacado de esa tradición literaria de la muerte el que ella sea, en forma absoluta, universal. Declara repetidamente que no hay ser que a ella eluda. La muerte alcanza a todos, desde el ser más humilde al más poderoso, del más pobre al más rico, del hombre más despreciable al más santo. No respeta ni jerarquías, ni linajes, ni sentimientos, ni naciones, ni pueblos. Recordemos las famosas *Coplas a la muerte de su padre,* de Jorge Manrique. Para el caso, es un tanto obvio comentarlas. También se llega a extremos curiosos, como el que nos presenta Juan de Pedraza en su *Danza de la muerte*, mediando el siglo XVI, en el que hace figurar como sujeto a muerte al mismo Papa, con el afán de mostrar en todo su rigor esa universalidad de la muerte.

Y su modo de expresarlo no puede ser también más riguroso. Al presentar la obra, dice que en ella se "declara cómo a todos los mortales, desde el Papa al que no tiene capa, la muerte hace en este mísero suelo ser iguales, y a nadie perdona" (1).

De esa universalidad se desprende la segunda característica más importante de esa tradición: la condición igualadora de la muerte. Sí; porque si, efectivamente, nadie escapa a ella, debe entenderse que todas las distinciones, jerarquizaciones, separaciones elaboradas en el mundo y por el mundo para lograr un más adecuado funcionamiento, desaparecen, con lo que cada individuo queda reducido, sencillamente, a ese mínimo traído al nacer, y en el que no hay diferencias de uno a otro. Manrique nos da quizás uno de los más altos ejemplos de la cualidad igualadora de la muerte, cuando dice:

> allí los ríos caudales,
> allí los otros medianos
> e más chicos,
> y llegados, son yguales
> los que viuen por sus manos
> e los ricos (2).

Ha empleado Manrique una de las imágenes más poderosas para encerrar esa forma de decurso fluvial que poseen las vidas, como también ese sentido de inabarcable misterio que tiene el mar, en donde los ríos quedan igualados en su desaparición, lo que constituye, aparentemente, el resultado de la muerte.

Y el mismo Pedraza nos da también este sentido cuando, en la obra citada, dice a un pobre pastor:

> Hermano, la muerte, que nunca reposa,
> haciendo al más grande igual al menor.
> Yo hago qu'el papa, el rey, el señor,
> vengan a ser iguales a ti (3).

Una de las razones por las que se presenta visible este sentido

---

(1) *Teatro Teológico Español*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1946, pág. 5.

(2) Jorge Manrique: *Cancionero*, Colección Clásicos Castellanos, Madrid, 1941, pág. 89.

(3) Obra citada, pág. 11.

igualador de la muerte es aquella que se explica en la primera parte de este trabajo. Allí donde se decía que un cadáver viene a constituir un algo innominado y general, pues la mayor parte de esas jerarquías mencionadas se las hace residir en la persona; no que sean dadas por ella, sino más bien para ella; y a ella, haciéndola responsable.

Estos dos rasgos principales, que destaco en la tradición literaria de la muerte, también encuentran su expresión en la poesía de Quevedo. Con respecto a la cualidad igualitaria, no pueden hallarse muchos testimonios explícitos. Parece suceder que Quevedo se ubicaba un poco más allá de ella, para afrontar el hecho de la muerte. Esa cualidad forma más bien un segundo plano, que a cada momento de su poesía debe tenérsele presente: aparece siempre como supuesto. Las más de las veces, la muerte aparece, en general, como si fuera una idea que está debidamente cargada de sentido, y que todas sus significaciones han sido delimitadas; y no solamente cargadas de sentido, sino de la emoción que de modo natural le acompañan. Donde más particulariza Quevedo el fenómeno de la muerte es en otras relaciones y realidades. La vida, el tiempo, la virtud, etc., son preferidas por él.

En cambio, las expresiones relacionadas con la universalidad de la muerte se caracterizan o por su radicalidad o por su violencia. Por ejemplo, en el verso que citaré, no se detiene Quevedo a establecer gradaciones ni a servirse de comparaciones; dice, desnudamente, así: "quien no vive, no padece muerte" (4).

Pero cuando recurre a la violencia del espíritu, y su verso descarga como un relampagueo que casi enceguece, se expresa con una brevedad cortante: "también para el sepulcro hay muerte". La imagen es de mucha fuerza, en primer lugar, por su aparente paradoja, que, en verdad, no es otra cosa que decir un algo insólito, y en segundo lugar, porque el remitirnos a pensar en la muerte del sepulcro, en su destrucción, nos trae a la cabeza, invo-

---

(4) Francisco de Quevedo y Villegas: *El Parnaso Español y Musas Castellanas*. Barcelona, 1866, pág. 203. Todas las citas que se hagan han sido tomadas de esta misma edición.

luntariamente, hechos no sólo trascendentes, sino que aterradores en cuanto a su significado. La fuerza de este verso la creo sólo comparable con la de aquel otro del *Libro del Buen Amor:* "¡Ay, muerte, muerta seas, muerta y malandante!".

Los rasgos ya descritos como predominantes en la tradición literaria de la muerte, manifestados en la poesía, quedarían no sólo incompletos—de todas maneras, quedarán incompletos—, sino también falseados, puesto que se omite una región muy importante en su caracterización. Me refiero a cómo es condicionado el fenómeno de la muerte por la conciencia cristiana y por el valor moral de la vida.

Sin esa conciencia, es probable que la muerte no tuviera el valor trascendente que se le da; y es más, no habría entrado en la literatura con el cauce tan hondo que ha usado. Fuera de ese plano de conciencia cristiana, no pasa de ser la muerte, en apariencia, más que un fenómeno último, en el que culmina la vida. Pero no es tan simple. En primer lugar, la muerte no es un fenómeno que venga a concluir con una serie de ellos, íntimamente encadenados, ni tampoco significa una perfección de un período o de toda la vida misma. Ni sobreviene la muerte al término de la vejez—¿qué término propio posee la vejez?—, ni se presenta como corolario de un continuo camino de perfección. La muerte es sorpresiva y acaba la vida en cualquier instante de ella, sucede imprevisiblemente, y sólo requiere una sola condición, por muy obvia que sea, y que ya el mismo Quevedo pone en el verso: "quien no vive, no padece muerte", y es: la existencia en el mundo. La conciencia cristiana remarca esta situación al concederle a la muerte, al estado espiritual en que se muere, un valor determinativo. Este valor determinativo reside fundamentalmente en que si el alma está en gracia en ese momento, le corresponde la vida eterna, y si no, la condenación. Viene a revestirse entonces la muerte de un valor moral, que por sí misma no posee. Por esta razón viene a ser un suceso temible, pero a la vez deseable, pues ella termina con el mundo en que la probabilidad de una muerte en gracia de Dios está continua-

mente amenazada; y también porque el mundo, en cierto sentido, significa una dilación para llegar a la contemplación y a la unión divina. De este modo es comprensible el conocido verso: "que muero porque no muero", atribuído a Santa Teresa. Por eso también puede explicarse una nostalgia de la muerte, que siempre será en razón de los beneficios que mediante ella, instrumentalmente, el alma recibe. Pues piénsese que ese modo de expresión puede encerrar perfectamente otro sentido muy diverso, opuesto más bien. Pueden emplearse casi las mismas palabras para pedir la muerte como forma de aniquilación. En la tradición contemporánea de la poesía, es frecuente encontrar la muerte en ese sentido; pero no conozco cosa semejante en la primera tradición española de la muerte, en poesía, que no esté impregnado del sentido obtenido a través de la conciencia cristiana.

Por otra parte, podemos ver que esa conciencia cristiana determina otro carácter, que podría llamarse reversibilidad de los conceptos en las palabras muerte/vida. Dentro de ella se duda —especialmente el poeta—de cuál es auténtica vida y, por oposición, cuál auténtica muerte. Porque al considerar al mundo como un aplazamiento de la visión de Dios y como una constante probabilidad de pérdida de la gracia, por desplazamiento se le estimaría muerte, como equivalente a muerte. En cambio, la vida se halla en la muerte; no precisamente en ella, sino en lo que la muerte, como camino o umbral, permite alcanzar. Es, por tanto, el pensamiento cristiano el que da esa variabilidad a los conceptos que expresan las palabras tan precisas como muerte y vida.

De ahí que San Juan de la Cruz puede decir:

> Mas, ¿cómo perseveras,
> O vida, no viviendo donde vives...? (5)

lo que el mismo Santo explica con toda agudeza: "Es de saber que el alma más vive donde ama que en el cuerpo donde anima,

---

(5) San Juan de la Cruz: *Cántico Espiritual*, Col. Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1944, pág. 67.

porque en el cuerpo ella no tiene su vida, antes ella le da al cuerpo, y ella vive por amor en lo que ama" (6).

Queda indicada antes una tercera característica del sentimiento de la muerte, dentro de la tradición literaria. Importa ver ahora en qué modo, en este aspecto, concuerda también Quevedo. Los textos de que se dispone no permiten abordarlo de una manera simple. El sentimiento de Quevedo es complejo y presenta una problemática bastante retorcida, donde se incluyen nuevos enfoques de este tema.

En la primera parte de este trabajo se dejó establecida la imposibilidad de que la muerte corresponda a una realidad inmanente a la vida. No significa esto que el poeta pueda o no considerarla así.

(Observo que es interesante comprobar si en la poesía se ratifican las verdades logradas en la especulación filosófica, pues, estimo, que para el fenómeno poético no importa propiamente el acuerdo a la verdad, sino, precisamente, en las distorsiones y separaciones que con respecto a ella se presentan veo parte de un dramatismo, de una fuerza, que son esencialmente poéticas.)

La relación de la poesía que antes se ha citado con este problema de la inmanencia del fenómeno muerte, no existe. Esa tradición aborda la muerte con las características que ésta realmente tiene. Es así que no considera que la muerte nazca junto con la vida, aceptando únicamente la inmanencia como porvenir, lo cual es muy distinto a una inmanencia propiamente dicha, como se ha explicado antes.

Cabe establecer ahora las delimitaciones a esta problemática. En primer lugar, si el sentimiento de Quevedo se refiere a la reversibilidad de los conceptos vida y muerte, y si para él existe propiamente la inmanencia de la muerte.

Decíase antes que la reversibilidad de esos conceptos obedece a una determinada concepción de lo que es auténticamente vida y auténticamente muerte. De modo propio, la vida temporal repre-

(6) Obras citada, pág. 66.

sentaría la verdadera muerte, porque con ella se nace a la probabilidad de la condenación, y sólo con la muerte se logra una estabilización, una seguridad, en la que se encuentra determinada en forma irrevocable o salvación, o condenación. Este sentido parece indicar Quevedo:

Y vi que estuve vivo con la muerte,
Y vi que con la vida estaba muerto.

Por una parte, el segundo verso sólo es una reiteración del primero. Ese estar *vivo con la muerte* acepta la reversibilidad de conceptos que antes se mencionaban, pues se refiere a la vida que corresponde al *estar en el mundo,* que equivale a la muerte. En cambio, el estar muerto con la vida es un matiz, quizás, en el fondo, una diferencia apreciable. Pues la palabra *muerto* insiste especialmente sobre un modo particular de realizarse la muerte a través de la vida. Y en este punto se produce la inmanencia. Más claro se nos presenta este problema en otros dos versos:

¿Qué muerte es la que vives?
¿Qué vida es la que mueres?

Es exacto decir que aquí se deduce que la muerte, como fenómeno, posee, conjuntamente con la existencia, una vida. Se puede afirmar que en Quevedo se producen, inciden, estos dos sentimientos de la muerte: la muerte como reversibilidad y como inmanencia. La primera la expresa en: "mejor vida es morir que vivir muerto", y la otra en:

Vivir es caminar breve jornada,
Y muerte viva es, Lico, nuestra vida.
Ayer al frágil cuerpo amanecida,
Cada instante en el cuerpo sepultada.
Nada, que siendo, es poco y será nada
En poco tiempo...

Y esto está más plenamente confirmado en una parte de su obra, en prosa, llamada *La Cuna y la Sepultura,* en la que dice: "Empieza el hombre a nacer y a morir; por esto, cuando muere, acaba a un tiempo de vivir y de morir" (7).

(7) *Obras Completas de Quevedo,* Edit. M. Aguilar. Madrid, 1941, pág. 1087.

¿Es posible que dentro de una obra poética se produzcan dos formas de sentimientos con respecto a un único fenómeno? Es decir, ¿una contradicción? Recordemos que en poesía no se busca un sistema de pensamiento, y tampoco los sentimientos poseen una sola dirección, y menos la naturaleza del sentimiento permite su encauzamiento. Por lo tanto, es legítimo que en Quevedo se produzcan dos sentimientos, en cierto modo contradictorios.

Lo interesante es averiguar en qué sentido, así como ya se ha explicado la gestación del sentido reversible, se ha originado este sentimiento que entiende como inmanente la naturaleza de la muerte.

Esa posición inmanentista se encuentra más explicada a través de otro sentimiento, que es el que ilumina a todos los demás: el desengaño. La comprensión del desengaño en Quevedo requiere el conocimiento y exposición de su vida y obras, lo que se encuentra fuera del propósito; pero también puede apreciarse a través del sentido estoico que sobrenada en toda su poesía. El desengaño está patéticamente expuesto en estos versos:

> Vencida de la edad sentí mi espada;
> Y no hallé cosa, en qué poner los ojos,
> Que no fuese recuerdo de la muerte.

En cambio, su estoicidad la encontramos muy claramente dibujada en:

> No me aflige morir, no he rehusado
> Acabar de vivir, ni he pretendido
> Alargar esta muerte que ha nacido
> A un tiempo con la vida, y el cuidado.

Con respecto al problema del desengaño, entiendo se reduce, ya que no es que cambien las realidades en torno, sino en qué puntos, en cuáles la mirada del poeta insiste. Analizándolo así, el sentido o la significación del mundo o de las cosas cambia. La vida no se ofrece al poeta como el movimiento, la descarga de energía por la que se le representa, sino por el resultado, por la proporción entre causa y efecto. Por ese cambio en el sentimiento de la vida, cambia necesariamente el sentimiento de la muerte.

Representemos la muerte como un umbral, según la tradición vulgar. Es bastante exacto. Pero es un umbral que adquiere dos significaciones. Ambas entiende Quevedo, pero se inclina sentimentalmente a una: la muerte era para él la salida del mundo, contrariamente a en lo que los místicos insistían, que la muerte es el acceso, la entrada al gozo supremo de la contemplación de Dios. Repito que no debe considerarse una falsa y otra verdadera, pues no se trata de ello; es más, no lo estamos considerando a la luz de la razón, sino del sentimiento, y las realidades más encontradas tienen cabida en él. La muerte entonces se transforma, y no es más solamente el bien deseado por la vida eterna que se encuentra tras ella, sino el modo irremediable con el que se sale de la temporalidad a la eternidad.

Puede concluirse que en este tercer punto Quevedo encaja sólo parcialmente en la tradición literaria de la muerte, que se ha pretendido caracterizar de un modo general. Pero es justamente en esta disensión donde se ofrecen nuevas relaciones, que se procurará analizar en el capítulo siguiente.

Otras características.

La primera afirmación que puede hacerse, ya en este plano del resultado moral de la muerte, es que Quevedo no se queda en el simple hecho de morir. Su penetración le hace captar que el morir, donde la muerte se encuentra en toda su vigencia y rigor, reside esencialmente en la caída del primer hombre. Esta caída significa caer en la temporalidad, caer en el mundo. Ya duda que la muerte sea el simple hecho de morir, cuando dice:

> Mucha tiniebla, y grande noche cierra
> Cuanto destina el hombre, y todo para
> En pretendida muerte, y poca tierra.

Es que la vida es su *estar en el mundo*, mundo en el cual se vive entre las cosas fugitivas, con las cuales nos adornamos, pero que realmente no ayudan a un auténtico vivir, y en el que lo que impera es la humana flaqueza. Todas aquellas cualidades origi-

narias se han perdido, donde el desaliento, la duda y la fatiga son los principales sentimientos:

¿Qué tienes, si te tienen tus cuidados?
¿Qué puedes, si no puedes conocerte?
¿Qué mandas, si obedeces tus pecados?
Furias del oro habrán de poseerte.

La posición de Quevedo no fué la de presenciar el mundo —actitud bastante divulgada—cómodamente, como desde un palco, sin apenas ensuciar las manos con el aplauso. No. Su vida nos deja demostrado lo contrario. Solamente en una lucha a través del mundo es comprensible que se llegue a desengaño y pueda decirse:

Cualquier instante de esta vida humana,
Es un nuevo argumento, que me advierte
Cuán frágil es, cuán mísera, y cuán vana.

Este tipo de sentimiento es terreno propicio para crear una actitud estoica. Su estoicismo reside en permanecer fiel a los fines, a pesar de las circunstancias que conspiran a impedirlo; corresponde a un *estar en el mundo,* a pesar de las formas del mundo, y llegar a su fin trascendental. Se mantiene firme, y puede agregarse que con terquedad: a pesar de la muerte, "siempre en el sepulcro estaré ardiendo". Esa insistencia en los fines personales es lo que puede considerarse estoico. A lo que se agrega:

Viendo delante y cerca fin temido,
Con pasos que otros huyen, le he buscado.

Es decir, es un buscar la muerte en cuanto ella es un fenómeno ineludible, para no someterse a la tiranía de su sorpresa. Pues como muy bien afirma P. L. Landsberg: "El estoicismo es una doctrina de libertad, y esta libertad se funda en la *posibilidad de la muerte libre*" (8). Porque si la muerte es considerada como un fenómeno que corresponde a diversas etapas de la naturaleza, y por la cual pasan la especie y el individuo, constituyéndose en la culminación de todos esos ciclos, a la muerte seguiría el aniquilamiento, puesto que la vida sería considerada en su forma más

(8) P. L. Landsberg: *Experiencia de la Muerte,* pág. 112.

elemental, como vida animal. Pero la muerte, con ser inevitable, no es la culminación de la vida, sino un *acto* por el cual se da término a la temporalidad del ser, a la existencia del ser existente, no al ser mismo. Mas este término de la temporalidad, del *estar en el mundo,* puede tomar dos formas en el sentimiento del hombre: o su inexorabilidad se la considera dentro de ese ciclo natural que antes se mencionaba, al que sigue el aniquilamiento, con lo que la muerte no pasa de ser una particularización de un hecho general, o bien es el camino a la eternidad, camino en el que cada hombre ventila personalmente su ulterior destinación. Por lo anterior, la muerte se transforma en una *aventura del ser personal.*

Si particularizamos en este terreno, se encuentra un conjunto de detalles que tampoco carecen de interés. Pues de una posición semejante con respecto a la muerte se desprenden ciertas definiciones con respecto a la vida. Ya el mundo no puede valorarse en relación a su apariencia, y todo debe reducirse a un mínimo necesario, que es lo que expresa en los versos siguientes:

> De balde me da el sol su lumbre pura,
> Plata la luna, las estrellas oro;
> Basta que dé la tierra sepultura.

Como se ve, el valor del mundo desaparece, y se ve sólo lo que en el fondo debe importar; y las jerarquías de valores comienzan por donde deben empezar: por aquellos que representan para el alma un camino más directo a su perfección.

Quevedo siempre usa ciertos extremos, que por lo mismo son más gráficos, como éste:

> Hilaba la mujer para su esposo
> La mortaja, primero que el vestido.

Por otra parte, la conciencia que Quevedo posee de que la muerte tiene como uno de sus objetos el reducir al hombre a su primera dignidad, es decir, a lo más simple de su forma, no falsificada por su paso por el mundo, donde adquiere cierta superestructura de sí mismo, edificada, por lo demás, en la vanidad, le hace decir:

> La muerte que la humana gloria ultraja,

o sea, nunca el poder humano fué tanto que no tuviera que bajar la cabeza ante la muerte; ni tanta la riqueza, ni tanto el linaje, ni tanta la sabiduría como para arrancar otro poco de temporalidad y gozarse un instante más en los mismos poderíos, riquezas, linajes y ciencias. Por la misma razón puede agregar:

Hallé muerte piadosa que derriba
Tanto vano edificio de quimeras.

Halla, pues, Quevedo en la muerte el primer camino a un perfecto conocimiento, despojado de todos los impedimentos que en el mundo el ojo ha tenido para ver bien, el oído para escuchar mejor y el seso para mejor entender.

Dice Quevedo:

"Así, debes tener por cierto que la primera lección que lee la sabiduría al hombre es en el día de su muerte, y que cuando muere empieza a aprender, y que sólo entonces está el alma capaz de doctrina, pues se desnuda en el cuerpo de la rudeza y de las tinieblas y ignorancias de este mundo. Trabajosa cosa es la muerte, pero docta" (9).

De todo lo que antecede se puede deducir cuál es el concepto de tiempo que posee Quevedo, de muy cerca relacionado con la muerte. Para él, fundamentalmente, el tiempo se identifica con la *duración del mundo,* y la visión de su transcurso es la vida temporal. He aquí la razón por la cual se enlazan de modo especial el tiempo y la muerte en la poesía de Quevedo.

La temporalidad y el mundo están en una relación estrecha; casi podría afirmarse que sus planos respectivos se identifican, se cubren totalmente. El hecho de la existencia del mundo, y todo lo en él encerrado, establece la existencia de su suceder, de su movimiento en el espacio, que es el tiempo; su temporalidad. Nacer al mundo significa nacer a la temporalidad, y la temporalidad de un hombre se refiere a su *estar en el mundo,* y este estar en el mundo termina, naturalmente, con la muerte; lo que también representa el término de su temporalidad, de su tiempo. No es efec-

(9) Obra citada, pág. 1103.

tivo entonces que el hombre, al morir, muera para el tiempo, sino propiamente es su tiempo, su tiempo personal es el que cesa con la muerte. Es decir, el hombre muere llevándose la fórmula de su tiempo propio, pues los movimientos de cada espíritu humano son personales. Necesariamente que su tiempo es el suceder de aquellos mismos movimientos. Por esta razón, Quevedo puede referirse a la realidad del tiempo personal, al decir: "bebida toda la edad". Pues poder beberse la edad no se refiere a un tiempo que fluya eternamente, ni tampoco a un fluir general, del cual se participaría en una de sus partes. No. ¿Expresarse con el término "edad" indica un tiempo personal?—más hace explícito esto al anteponerle "toda"—, pues la supone delimitada y abarcable, que es precisamente lo contrario de un tiempo general e ilimitado.

Este sentido del tiempo personal y particular a cada *ser-existente,* cada ser en el mundo, hace posible también que termine siendo el tiempo un instrumento de la muerte, o sea un modo de causa instrumental de ella, ya que el término de la temporalidad, si no es posible establecerlo con exactitud, por lo menos puede fijarse su probabilidad y los márgenes entre los que se produce, y con el decurso de cada tiempo personal es mayor la probabilidad y más próximo se está a esos mismos márgenes. En esto reside la razón por la que Quevedo dice: "ejecutores son horas y días".

Mas ese sentido del tiempo no es sólo aplicable al fin último, al último instante del tiempo propio, sino a cada uno de los que lo componen, pues cada uno de ellos representa una aproximación a ese fin último, lo que se encuentra expresado así:

> Y mientras con mis armas me consumo,
> Menos me hospeda el cuerpo que me entierra.
> Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
> Hoy pasa, y es, y fué con movimiento
> Que a la muerte me lleva despeñado.
> Azadas son la hora, y el momento,
> Que a jornal de mi pena, y mi cuidado,
> Cavan en mi vivir mi monumento.

A través de todas estas revisiones que venimos efectuando, nos queda la impresión de una grandeza en el sentimiento de lo

humano. Si vemos al hombre que se perfila tras de su poesía, lo sentiremos de carne y hueso. Nada de falsificaciones, nada de apariencias, nada de pretendida gloria. El estudio de su sentimiento de la muerte no podía traer otro resultado que mostrarnos lo humano y la forma de su propia humanidad. No se cobijó morbosamente en el tema de la muerte, como una temática más, sino que es el morir de todos los días, el morir de cada uno de nosotros, la mezcla de vida y muerte que se desenreda sobre la faz del mundo. Vida iluminada y muerte iluminada. Y riéndose a veces: "esas larvas espléndidas y ricas"; desesperándose otras: "aire abrazo, agua aprieto, aplico arenas"; pero, en todo caso, prevaleciendo la esperanza:

Serán cenizas, mas tendrán sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado.

NOTAS

Unamuno y el verso alejandrino, por F. Maldonado de Guevara.

En torno a Ivan Bunin, por Olga Prjevalinsky Ferrer.

Espronceda y el Tasso, por E. Segura Covarsi.

"Frei Luis de Sousa" y la literatura española, por Fernando González Ollé.

UNAMUNO Y EL VERSO ALEJANDRINO [1]

(Nota)

POR

F. MALDONADO DE GUEVARA

Acaso no tenga otra ocasión, sino ésta, de reproducir la negativa opinión del maestro Unamuno acerca del alejandrino, no muy dispar de la de Schiller, expuesta anteriormente. Y, aunque expresamente se refiere al alejandrino español, tengo para mí que su enjuiciamiento alcanza también al alejandrino en general, por no haber merecido su especial atención las diferencias entre el español (el castellano, el catalán y el gallego) y el francés, seguido éste, muy de cerca, por el provenzal y el portugués.

En el prólogo con que, hace ya cuarenta y un años, honró mi traducción del poema *Constanza,* del poeta portugués Eugenio de Castro, Unamuno se expresa de esta forma:

"No tiene (el endecasílabo libre) esa amartilladora monotonía del alejandrino, *que es un verso* falso [subrayo], pues se reduce a ser una yunta de dos heptasílabos" (2).

En el mismo prólogo habla de la *prosa ritmoide,* término que, transformado en "poesía ritmoide", a mi parecer, sería útil para

---

(1) Por dificultades de última hora, no pudo aparecer esta nota en mi estudio "La función del alejandrino francés en el alejandrino español de Rubén Darío", publicado en el número anterior al presente de la Revista de Literatura. Considérese, pues, esta nota unida a aquel estudio.

(2) *Constanza,* poema de Eugenio de Castro. Prólogo de Miguel de Unamuno. Versión castellana de F. Maldonado. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1913.

denominar y sustantivar la entidad literaria de lo que hoy suele llamarse "poesía versolibrista" (3).

Como noticia interesante, más que para la tratadística poética, para los filólogos unamunistas y rubenistas, no he de omitir aquí tampoco una manifestación que, *in colloquio familiari et cotidiano,* me hizo el Maestro, con referencia, precisamente, a Rubén Darío.

Fué allá, por el año 10 u 11, cuando hacía poco que el poeta había sido Ministro de Nicaragua en Madrid.

Según el Rector de Salamanca, su amigo, y aquí su confidente, le hizo esta no muy esperada y no muy socorrida pregunta: "Don Miguel, ¿me podría usted enseñar el griego en tres meses?" El recuerdo que conservo de ello es muy seguro, y, en cuanto a cantidad, muy aproximado.

El interés histórico-literario de la pregunta estriba en su posible relación con los ensayos rubenianos, hechos o por hacer, y nunca salvados, del hexámetro clásico; y también con el ambiente helénico que—a veces, y con intencionalidad parnasiana—procuraba reflejar en su poesía el poeta venido del trópico americano hasta el imaginario solar de los dioses y las columnas.

Y para terminar con el propósito antológico que ha animado desde el comienzo esta disquisición metrológica, paso a transcribir una tercera versión del soneto de Eminescu, en la que es de observar que la mayor fidelidad, si no al texto, sí a la tensión poética del original, es debida, sin duda, al apoyo indefectible de la rima y del esquema rimático de la estrofa sonética:

VENECIA

Murió, murió Venecia la famosa,
que ardió en cantos y bailes encendida,
y los mármoles dan su última vida
a la marmórea luna silenciosa.

(3) La poesía "versolibrista" es ritmoide (carente de ritmo estricto); es arrimática (carente de rima); es también amétrica. De lo que no puede carecer para ser poesía es de melodía. ¿Pudiera llamarse "poesía meramente melódica"? En la poesía melódica de Vicente Aleixandre jamás chocan unos sonidos con otros, y las vocales silban como jilgueros.

Plañe en las vías el mar, y no reposa:
él, solo eterno en la sazón florida,
gracia a su novia da, soplo de vida,
hiriendo el muro la onda numerosa.

Silencio en la ciudad la Parca enhila,
vive San Marcos el pasado ausente,
y a media noche bate el reló insano:

con su voz escondida de Sibila,
desgrana esta sentencia, lentamente:
"¡No hay resurgir, muchachos; es en vano!"

Erratum.

En el estudio anterior, a que pertenece esta nota, se deslizó una errata que deseo rectificar. Allí es considerado como trecenario el verso, de Rubén, "hacía mucho frío y erraba vulgar gente", siendo así que es catorcenario a todas luces. La razón es obvia. Para ser trecenario era menester, dado su vocabulario, que la cesura femenina quedase informada por una sinalefa. Para que ésta se dé es menester que las vocales de la unión constituyan una asimilación completa, si son iguales; y, en caso contrario, que formen, por lo menos, un diptongo. Ahora bien, en el grupo de vocales en cuestión—í, o, i e—, ya las dos primeras ("frío") entrañan dos sílabas, imposibilitando desde el principio un diptongo entre las dos, o un *sinfonema* entre las cuatro; pero lo que decide es que la segunda *i*, o sea la *iod*, funciona como semiconsonante, y, en esta calidad, desarticula la posible sinalefa. En cambio, en el grupo *í, o, e,* en que falta la función de la *iod*, la sinalefa puede darse. Ejemplo de verso recitable en estas dos formas:

1. Cómo, autumnal, te envío /// este ramo de rosas.
2. Cómo, autumnal, te envío este ramo de rosas.

Dejo a la advertencia y a la sugestión benévola del lector el dictaminar si en lugar de un *erratum* se trata realmente de un *peccatum* muy propio del gremio de los "orejisanos".

Nada se parece la combinación vocálica anterior a la más complicada y, sin embargo, dialéfica, de un poeta americano de la época del modernismo. El sinfonema vocálico era nada menos que éste: "u e o a e u", y el verso nada más que endecasílabo:

el móvil ácueo a Europa se encamina.

Este *sinfonema* es asombrosamente un hexaptongo *(hexaphthongòs)*. En casos como éste, la sílaba se alarga extraordinariamente, pero sigue siendo una sílaba; y sabido es que en la métrica, tónica por excelencia, de la poesía castellana, la cantidad silábica carece de valoración específica.

EN TORNO A IVAN BUNIN

POR

OLGA PRJEVALINSKY FERRER

Ha fallecido en Francia Iván Bunin, quien mereció la adjudicación del Premio Nóbel en 1933. Había publicado recientemente la *Vida de Arsénev* ("Ediciones Chéjov", de New York).

La "Editorial Chéjov", subvencionada por el East European Fund, de la Fundación Ford, ha publicado, durante los dos años que lleva de existencia, sesenta y cuatro obras, de autores rusos la mayor parte, y éstos residentes todos fuera de las fronteras y de la zona de influencia soviética, todos de marcada tendencia anticomunista. Son obras de desigual valor literario, entre las que sobresalen algunas de incontestable mérito, honrosas excepciones, como dos libros de Bunin. Además del que acabamos de citar, hay una colección de historia cortas y largas, que llevan el doble título que corresponde a la última y primera del repertorio: *El amor de Mitya* e *Insolación.*

La *Vida de Arsénev,* escrita durante los años de 1927-29 y 33, y publicada ahora en forma completa por primera vez, es una autobiografía que nos presenta las andanzas de Alexey Arsénev, desde su infancia hasta su mocedad. Cerca de 400 páginas de lectura interesante acerca de la historia de Arsénev-Bunin, historia de doble vertiente: el acaecer cotidiano, salpicado de episodios que captan la curiosidad, y esa otra realidad interna, el indagar minucioso, inquietante, en lo entrañable de la consciencia, que sacará a flor el significado y dará la medida y trascendencia a sus obras, a su vida.

Dividida en cinco libros, la obra comienza con las primeras sensaciones e impresiones que experimenta el niño. El campo ruso, la vida en la casa solariega, desvencijada y vieja, donde se refleja con dolorosa claridad el lamentable estado financiero de la familia. Sobre todo, la presencia del padre, que vive en angustiada despreocupación, caprichoso, mimado, que agarra al niño al vuelo para jugar con él, hacerle mil caricias y plantarlo de sopetón en el suelo, sin acordarse más de él, dejándolo regocijado, perplejo y despagado a la vez. Este padre, dotado de tanto talento variado e inútil; que sabe tañer con indecible gracia la guitarra, cantar viejas canciones que los demás han olvidado; que refiere, cuando está de humor para ello, extraños episodios del sitio de Sebastopol, donde combatiera en su juventud; que tiene magnífica puntería, y a quien no quedan más que, como restos de esplendores de antaño, un galgo corredor y una escopeta fina; este padre, que sabe gastarse con elegancia los últimos dineros que les quedan, es tal vez la figura más atractiva de toda la obra. En la penúltima página del libro viene una referencia a él llena de sentido, y con ella adquiere pleno volumen esta figura enigmática, que aparecía borrosa en las breves alusiones que se hicieran a través de la obra:

> "... En el modo de vivir de casa me encontré con la transición ya a la rigurosa pobreza... Sólo mi padre trataba de mantenerse como en contraste con todo esto: enflaquecido, disminuído de estatura, completamente cano, ahora iba siempre bien afeitado, el pelo liso, vestido sin la despreocupación de antes—se hacía penoso observar ese esmero de la vejez y pobreza—, su porte era (sin duda, por mí, a causa de mi vergüenza y desgracia) más enérgico y alegre que el de los demás. En cierta ocasión me dijo, teniendo el cigarrillo con su mano trémula y enjuta ya, mirándome con afectuosa tristeza:
>
> —Amigo, qué le vamos a hacer, todo obedece a su ley natural—y termina citando unos versos del poeta."

> "Cuando recuerdo a mi padre siempre siento arrepentimiento —siempre me parece que no lo aprecié, que no lo quise bastante—, cada vez me siento culpable de no haber conocido bastante su vida, especialmente su juventud—¡me preocupé demasiado poco de conocerle, cuando aun podía haberlo hecho!—. Y aunque me esfuer-

zo, no logro comprender plenamente qué clase de hombre era—hombre de una época muy diferente, de una raza muy distinta, extraordinario por el talento inútil y absolutamente magnífico, en su ligereza y diversidad, de toda su naturaleza, corazón vivo y rápida inteligencia, comprendiendo y captándolo todo con una mera alusión, juntando en sí una rara rectitud de espíritu y reserva, sencillez exterior y complejidad interior de carácter, clara visión de sus ojos y canoro romanticismo de corazón" (págs. 385-6).

Influjo de atracción de esta personalidad, fundado, más que en aceptadas calidades, en la admiración y añoranza experimentadas por el hijo, y sobre todo en exquisitos defectos y en circunstancias antitéticas de su persona y carácter: morador de una época pretérita, de una raza diferente, especial, en quien convergen cualidades contradictorias, claridad y sencillez aparentes, en contraste con el misterio y nocturnidad compleja de su espíritu.

Pocas personas merecen descripciones en simpatía. La madre confía y halla consuelo en la oración, lleva una vida de resignación y calladas lágrimas; más parece vivir en la anticipación de una vida de ultratumba que laborar con alguna eficacia en los destinos de la familia.

Con pocas y certeras pinceladas nos pinta a su maestro, ese hombre que frisaba en la vejez y se presentó una tarde desapacible de otoño a la puerta de la finca de los Arsénev, con ese abriguillo flojo, que revoloteaba desabrochado en su derredor, preguntando si no habría en la casa algún niño que preparar para el ingreso en el Instituto. Y allí se quedó a vivir varios años; irascible, siempre reñido con casi todos, muy respetuoso y huraño con las señoras, gran refunfuñador y poco pedagogo, lo único que hizo fué enseñarle a leer a nuestro protagonista con una traducción del *Quijote*. Y de la misma manera inesperada con que se presentara en casa de los Arsénev, una tarde, nevada y desapacible, se marchó enfadado, puesto el mismo abriguillo raído y alígero.

El autor proyecta en sus novelas las emociones de su vida. Aparecen repetidas situaciones, problemas, individuos. El histrión sin talento, maduro, chabacano, mentor de niñas que se creen con vocación para el teatro y admirado por la amada, hace diversas

apariciones a través de sus obras *(El amor de Mitya* y *La vida de Arsénev),* y siempre revestido de las mismas características repulsivas.

La trayectoria del desarrollo psíquico de Alexey Arsénev viene contenida en el sucederse de los hechos, lo que da al relato la densidad de una experiencia vital del mundo vivido en su intensa plenitud.

La contemplación de su personalidad en vías de configuración se matiza de asombro, admiración y simpatía:

> "De nuevo me asombro: ¡cómo podía yo entonces, en Kamenka, ver con exactitud tan impresionante todos esos cuadros (el Dnepr de Gógol), y cómo ya acertaba a distinguir y adivinar mi alma de niño lo bueno y lo malo, lo mejor y lo peor, lo que le era necesario y lo que no le hacía falta! Para unas cosas yo era frío y olvidadizo, otras las quería con entusiasmo, con pasión las recordaba para siempre, me las reservaba—y casi siempre procedía en esto con asombrosa justeza de intuición y gusto" (pág. 52).

En el capítulo siguiente (XVI), Bunin expresa sorpresa y entusiasmo sobre el haber logrado adivinar la esencia de la vida caballeresca gótica, el encanto de los trópicos o la emoción de una catedral católica desde su remota provincia de Tambov.

Y Baskàkov, su maestro, se encariña de toda la familia, "pero especialmente de mí", añade (pág. 41).

Junto a éstos y otros párrafos de espontánea e innocua egolatría, Bunin proyecta su mirada hacia lo más entrañable de su consciencia, alcanzando al mismo tiempo un alto grado de objetivación, calidad esencial que domina en sus estudios psicológicos.

En el capítulo XI recrea el tema del niño que se contempla en el espejo, con sensibilidad distinta de la que se manifiesta en L. Tolstoy, al tratar el mismo tema en *Infancia, adolescencia y juventud:*

> "Recuerdo: Una vez, habiendo entrado corriendo en el cuarto de mi madre, de pronto me vi en el trumó pequeño (con marco ovalado de nogal, colocado frente a la puerta) y me quedé cortado un minuto: me estaba contemplando con sorpresa y hasta con cierto susto un chiquillo alto, espigado y delgaducho..., con precisión sólo

> sé esto, que el muchacho me gustó por su esbeltez, por su pelo agradablemente descolorido por el sol, por la viveza de la expresión del rostro, y que había tenido lugar una sorpresa algo asustada. ¿En virtud de qué? Por lo visto, en virtud de que había notado de pronto *(como un extraño)* mi propio atractivo; en este descubrimiento, no sé por qué, había incluso algo de tristeza: mi estatura ya bastante alta, mi delgadez y mi expresión viva e inteligente; de repente vi, en una palabra, que ya no era yo un niño, confusamente sentí que en mi vida había tenido lugar un profundo cambio, tal vez, en peor..." (págs. 38-9).

Logra Bunin objetivar la experiencia interna, presentándola como íntima y ajena a la vez, "como un extraño", dice en el texto citado (el subrayado no es del autor). Objetivación lograda por gracia de un desprendimiento absoluto. Desprendimiento de doble vertiente: separación, enajenación respecto al sujeto, al yo, y respecto al medio. En soledad, diferenciación y unicidad.

En el siguiente pasaje, Arsénev se contempla en el salón de baile, antes de comenzar éste; con singular agudeza hace estimación de su figura y aspecto, de su papel en la vida, esa ambigüedad suya y lo extraño de su posición:

> "... aquí estoy con frac ajeno, bien peinado, esbelto, como si aun hubiese enflaquecido más, ligero, extraño a todos, solitario, no sé qué joven extrañamente altivo, que tiene no sé qué papel algo especial en la redacción; me sentía al principio tan despierta y claramente, tan separado de los demás, como si fuera un espejo de hielo" (pág. 299).

El ambiente, lo circundante, lo experimenta también como extraño, y luego, paulatinamente, se integra en él, para volver a sentir de pronto sorpresa al contemplar con asombro, como a extrañas, las figuras de las dos mujeres a quienes esperaba en el salón de baile. Penetra en el laberinto de su consciencia, surge de él y vuelve a perderse con la gracia y seguridad del trazado de un arabesco. Ese bucear en la consciencia, con sus instantes abismales, son los momentos más claros, verdaderos, los que confieren íntegro sentido al acontecer.

No somete sólo al yo al proceso de objetivación. Puede atañer

a otras individualidades, situaciones o partes de situaciones, vistas por el autor como colocadas ahí, en relación con algunas circunstancias, y arrancadas y separadas de otras. Objetivación provocada a veces por un mero detalle, que presenta, por ejemplo, a una persona desprendida del medio en que aparece:

> "Aun podía esperar que el motivo de todo fuese el doctor, como visita inesperada, que acababa de presentarse del pueblo a la capital de provincia, y, por esto, tomándose, con especial animación, tras una noche en el vagón, el té caliente en un comedor ajeno" (página 301).

La sorpresa, lo insólito e inesperado del acontecimiento estorba la incorporación de la persona al medio, y la diferenciación culminará con la nota final, de incisiva claridad: "en un comedor *ajeno*".

El medio de la casa, y sobre todo el cuarto, con sus viejas vidrieras de color, están descritos con amor; el campo, empero, provoca en Bunin añoranzas de otros paisajes; se perciben dejos de menosprecio, de aversión al paisaje natal; así, leemos en la página 264:

> "... los campos pasaban como montículos torcidos ante la ventanilla, todavía desnudos y por esto extraordinariamente poco agraciados, desnudos bosquecillos de abedules, que aguardan apacibles la primavera, horizontes mezquinos... El atardecer también era mezquino."

En corto espacio (los puntos suspensivos están en el texto), profusión de adjetivos, repetidos o en forma superlativa para encarecer el desabrimiento del cuadro. Desabrimiento que crece en intensidad por contraste con el aguardar apacible de los abedules.

En otros párrafos echa de menos el aspecto alegre de abundancia y riqueza de la estepa, en el Sur. Llega, mediante interferencias, a una transmutación de valores: estética-riqueza, belleza-abundancia, con la polaridad: riqueza-pobreza. Allá, en el Sur, hermosos cultivos, buenas huertas, mucho pueblo, limpio, alegre; flores, casas enjalbegadas, campesinos alegres y decidores, camisas limpias, bordadas, y buenas botas de cuero, y sobre todo esas

"otara-s"; rebaños con centenares de cabezas de ganado, que a ojos de Bunin parece que están ahí para embellecer el paisaje; todo esto en contraste con la región de Tambov, donde él se crió:

> "Donde he nacido y crecido, ¿qué es lo que veía? Ni montes, ni ríos, ni lagos, ni bosques. Sólo matorrales en las hondonadas, algún soto, y, rara vez, una cosa parecida a un bosque, como algún Sakés o la Dubrovka; a no ser eso, sólo campos, campos, infinito océano de trigo. Esto no es el Sur, no es la estepa... Esto no es más que la anteestepa, donde los campos se ondulan, donde todo son barrancos y torrenteras, prados exiguos, pedregosos, donde las aldehuelas y sus habitantes calzados con "lapti" (1) parecen olvidados de Dios—tanta es su simpleza, su prístina sencillez, su afinidad con su mimbre y paja" (pág. 20).

Cuando Bunin describe de pasada, sin intencionalidad, imágenes trazadas desde cerca, donde late vida humana, presenta bellísimo apuntes, de gran poder emotivo. Así es, por ejemplo, el cuadro y la atmósfera creada al relatar, en el capítulo II del libro V, esa espléndida vuelta a su casa en el campo, con detalles sencillos de encanto familiar, auténtico ambiente, descrito con alegría contenida y como resignada; la llovizna, pobreza de todo lo casero, y la grata novedad de lo viejo, muy conocido y tosco.

Véase el claroscuro del siguiente esbozo, la nota de luz y color, el "Blick" de la composición:

> "La alameda terminaba en el fondo con un portal que daba a la era. En el fondo, a la izquierda, en el rincón del terraplén negreaba el abetal. Junto al abetal dos mozas producían entre los manzanos salpicaduras de color. Mitya, como siempre, torció hacia ellas desde el centro de la alameda; agachándose iba por en medio de las ramas bajas y achaparradas que le rozaban el rostro con femineidad y olían a miel y como a limón. Y, como siempre, una de las mozas, la pelirroja y delgada Soñka, en cuanto le hubo visto, soltó unas risotadas salvajes y gritó: —¡Huy, que viene el amo!..." *(El amor de Mitya,* Editorial Chéjov, Nueva York, 1953, pág. 174).

La narración de Bunin presenta formas hiperbólicas, que rayan en lo inverosímil. Nos habla de sus callos "sangrientos" en el

(1) *Laptya,* calzado remotamente parecido a la alpargata de esparto.

episodio en que Arsénev prueba sus aptitudes de segador (página 179), y que

> "... se podía ver bajo su camisa el latido de su corazón" *(Vida de Arsénev,* pág. 387).

Recurre en su prosa a toda clase de repeticiones al caricaturizar personas, cosas, situaciones:

Al referirse a Horizontov, alias "Mandrila", escribe:

> "Llevaba arifarzo, sombrero de alas *anchas* y chanclos de cuero de *ancha* puntera, en una mano la muleta y en la otra un enorme paraguas de lona... Pero él, sin pestañear, *sin prisa* se desnudó, *sin prisa* se sumergió en el agua exactamente quince veces..." ("La Copa de la Vida", en *El amor de Mitya,* etc., pág. 102).

> "... se sienta en la "riksha" un hombretón oji*blanco,* todo de *blanco,* con sombrero *blanco*" ("Hermanos", en *El amor de Mitya,* etc., pág. 117).

La casa, heredada tardíamente por la vieja Alejandra, tenía

> "... *tres* escaloncitos y *tres* ventanuchas..." ("La Copa de la Vida", en *El amor de Mitya,* etc., pág. 106).

> "... su cabello se erizaba muy *amenazador,* muy alto y en distintas direcciones, hacía que se pareciese a un puercoespín; también eran *amenazadoras* sus extrañas gafas" *(Vida de Arsénev,* pág. 308).

> "... caían *enérgicamente* en distintas direcciones los cuernos de su grasiento cabello, *enérgica* y ásperamente fluían sus palabras" ("La Copa de la Vida", en *El amor de Mitya,* etc., pág. 113).

Si tales repeticiones, que acentúan características, nunca cansan ni sorprenden, no es posible afirmar lo mismo con respecto a repeticiones de ciertos tópicos de carácter "pintoresco" de que se sirve Bunin a lo largo de sus descripciones de la Costa Azul. Si no supiéramos de fijo que el autor ha vivido largos años en Grasse, cabría sospechar que la fuente de tanta palmera, tanto Mistral, tanto Alpe y tanto mar fuera algún folleto para animar a turistas a visitar el Sur de Francia. Estas palabras, no obstante su confrontación diaria con una realidad presente y palpable, han ejercido tal embrujo sobre nuestro autor, oriundo de otras latitu-

des, que su encanto y poesía persisten a pesar de insistencias y reiteraciones, y para él no se convertirán nunca en lugares comunes, en color local desvalorado.

Tras varios episodios amorosos, de lectura muy entretenida, comienza el libro V con Arsénev de paso en Orel, su visita a la redacción de *La Voz*. Todos sus esfuerzos convergen ahora a justificar de algún modo su vuelta y estancia en esta ciudad. En la redacción había conocido a Lika, de quien nos da una somera descripción; lo que importa, y todo el libro está dedicado a ello, es el desmenuzar de este amor, en que la nota dominante es la angustia, el dolor, la búsqueda vana de una solución al conflicto. La dosificación del tiempo confiere volumen a la situación. Hay desesperantes lentitudes, de una inquietante flexibilidad en el destino de este amor, en que cada paso no es un progreso, sino un estar yendo a oscuras, con angustia y sin saber dónde. Luego, al final, el ritmo se acelera. Hay una bella anticipación de lo sucedido, de la separación, que se hace admisible; la transición al desgarramiento final es, de este modo, plausible. Ella se retira de la vida de Arsénev, tal vez de la suya propia, y muere antes de haber muerto, y luego vive después de la muerte, y Arsénev espera sus cartas con ansiedad, y, por fin, en un arranque de desespero, va a verla, ignorando que había muerto.

Este vivir y desvivirse de Arsénev, y el de Lika, es la historia suya, y si los personajes secundarios aparecen con recortados perfiles, no sucede lo mismo con los protagonistas, si es que los hay. Los rasgos personales se derivan del sondear en su conciencia, en el proceso de su vivir, y es la inestabilidad de esta fluencia el objeto principal del libro.

* * *

La narración titulada *El amor de Mitya* (Mitya es nombre masculino, diminutivo de Dimitri) es un estudio del recuerdo, del recuerdo que Mitya vive, experimenta, de una muchacha llamada Katya, y más bien de la Katya imaginaria que de la real.

Son recuerdos ambientados con impresiones de viaje, de regreso al hogar, en el campo, cerca de Orel; de alusiones a la muerte del padre. Episodios vividos en la pesadilla de un recuerdo y a través de este recuerdo. Es el regreso a casa, más el recuerdo de Katya; la muerte del padre, más el recuerdo de Katya; la salida al campo, más el recuerdo de Katya.

Todos estos pequeños cuadros, que dan volumen y perspectiva a la narración, los hemos encontrado en la *Vida de Arsénev*. A momentos parece nuestro corto relato un esbozo de la *Vida de A.* Los mismos protagonistas, él y ella, tan parecidos. La misma angustia, aunque aquí presenta un desequilibrio emocional más intenso. La misma nada, aquí más honda e irremisible, poblada en ambas situaciones con acontecimientos que nos interesan. Hay hallazgos felices que no se repiten: Katya se confunde en el recuerdo de Mitya con todas las mujeres jóvenes con que topa; detalles de la figura, del vestido de éstas se trasfunden con Katya. Y va más allá: Katya se infiltra en todo. Impresión que Bunin nos comunica de modo sencillísimo. El nombre de Katya surge y se interpola en cualquier momento de la narración, con lo que mantiene la agudeza de la añoranza a través de todos y cada uno de los episodios:

> "... Mitya pensó en las mozas, en las aldeanas jóvenes, dormidas en esas "isbas", en todo lo femenino, a que se había acercado ese invierno, con Katya, y todo se fundió en una sola cosa: Katya, las mozas, la noche, la primavera, el olor de la lluvia, el olor de la tierra arada, a punto para hacerse fértil, con el olor de sudor de caballo y el recuerdo del olor del guante de cabritilla..." (pág. 162).

> "... Mitya volvía en sí, se tranquilizaba y olvidaba aquella Katya, la verdadera, la que en Moscú tan frecuente y dolorosamente no se fundía con la Katya creada por su deseo" (pág. 163).

Pero la Katya real, maligna, la evoca bruscamente el ulular horrendo, sensual, nefando y vaticinador de muerte de la diabólica lechuza en celo:

> "... allá primero ladró, luego se puso a gemir lastimera, suplicante como una criatura, a llorar, a aletear y a graznar con torturado

goce; se puso a dar chillidos, prorrumpiendo en histéricas carcajadas, como si le hicieran cosquillas o dieran tormento...; y toda la noche le atormentaron en sus sueños todos aquellos pensamientos y sensaciones morbosas y repugnantes en que se había convertido su amor..." (pág. 167).

El repentino canto del cuclillo, tan cerca, despierta otro ambiente, rompe el encanto del momento, disipa su serenidad.

El final de la narración es digno de Dostoyevsky. El pensamiento, fijo en Katya, deriva en un estado semiconsciente, de pesadilla febril. La participación de la Naturaleza en la vida psíquica de Mitya, provoca, mantiene, disipa estados de lucidez, que alternan con recuerdos vivos, con evocaciones del pasado que rayan en alucinaciones, donde la imaginación, anormalmente activa, añade elementos ausentes de los recuerdos propiamente tales. Y todo ello nos es transmitido con extraordinaria veracidad, con la inquietante autenticidad de una vivencia.

Insolación es una deliciosa historieta. Bajaba por el Volga un buque; entre los pasajeros hay un teniente, apuesto y simpático como cualquier teniente; también hay una señora, joven, bonita y simpática, que va a reunirse con su marido. A él, al teniente, le da una insolación, y la toma muy fuerte: a ella no, no le da insolación, aunque ella diga que sí; es decir, un poquito nada más. Sol, verano, el río Volga, mucho calor, un alto en la travesía, o una travesura...—el marido, allá, no debe sospechar nada—; la ciudad, el polvo, el vocerío del mercado; mucho sol; el hotelito, un cuarto fresco con las persianas bajadas. Ella se vuelve de prisa al buque, y a él le mandan que se espere hasta mañana, al próximo vapor. Y se queda el teniente solo, solo con esa insolación, porque la insolación no le ha pasado; y como es ruso, se lo toma por la tremenda, y tampoco le pasa después de la siesta, ni después de la noche, y en ese precario estado tiene que embarcarse el día siguiente en un vapor lleno de alegres veraneantes.

La copa de la Vida es otra historia del mismo repertorio. Trata de seminaristas, novias, los que ahorcaron la sotana y los que se ordenaron, un sacerdote, un obispo, comerciantes y un prestamista.

En *La última cita* se entreveran delicadamente crueldad y compasión, dureza, brusquedad, gentileza y galantería.

Esta colección de narraciones, que lleva el título general de *El amor de Mitya,* es de lectura interesante y agradable. Los cuadros tienen volumen, plasticidad; el color está matizado, hay exactas referencias a otras impresiones sensoriales, que son otras tantas llamadas a la realidad. Y los personajes que aparecen en estos cuadros e intervienen en las escenas son interesantes; les está sucediendo algo, están en trance de que les pase algo, algo importante, pero no extraordinario, una de esas cosas de la vida que están sucediendo todos los días, pero a las que damos infinita importancia.

ESPRONCEDA Y EL TASSO

POR

E. SEGURA COVARSI

Muchos y variados son los argumentos que podríamos aducir para sostener la afirmación de que Espronceda fué, en su época, un hombre si no de sólida preparación intelectual, al menos educado y formado en sus primeros años bajo las enseñanzas de insignes maestros, como Alberto Lista y Hermosilla, cuyos conocimientos aprovechó con inteligencia en el renombrado Colegio de la calle de San Mateo. Es también cierto que pronto se apartó de estos estudios; pero, a pesar de su vida azarosa, siguió satisfaciendo sus aficiones de inteligente lector, reflejándose en sus escritos la lectura directa de obras de autores contemporáneos que la fortuna iba colocando en sus manos, ávidas de curiosidades.

Sería fácil, al analizar su obra, ir señalando las *fuentes* que utilizó, como lo hace D. Narciso Alonso Cortés en el libro que escribió sobre Espronceda, o Carlos Consiglio en su artículo *Espronceda y Leopardi*. Pero sea suficiente, por ahora, reproducir estas líneas del poeta D. José Zorrilla, escritas en *Recuerdos del tiempo viejo:* "Espronceda sabía más que la mejor parte de los que después de él hemos alcanzado reputación: discípulo de Lista, como Ventura de la Vega y Escosura, *era buen latino y erudito humanista;* pero empapado en la teoría inglesa de Shakespeare, Milton y Pope, era la personificación del clasicismo apóstata del Olimpo y lanzado Luzbel-poeta en el infierno insondable y nuevamente abierto del romanticismo". Citas de este carácter no nos sería difícil aducir.

Espronceda frecuentaba los dos Centros más importantes que en la época del poeta existían en Madrid: el Ateneo y el Liceo. El Ateneo tenía un carácter marcadamente científico, teórico y doctrinal. En el Liceo predominaba el aspecto artístico. Los pintores y los músicos lucían sus cuadros y composiciones en el Liceo; en el Ateneo dogmatizaban de política, sociología y literatura. Los hombres románticos, con su polifacetismo, concurrían indistintamente a uno y otro Centro.

Espronceda, como todos, asiste a una y otra Institución, y en ellas toma parte en su doble calidad de hombre erudito, enterado de las doctrinas literarias de su tiempo, y también como el más inspirado poeta de su época.

En la primera Junta Directiva de la Sección de Literatura del Liceo aparecen como Vicepresidentes Espronceda y Escosura. El 18 de febrero de aquel mismo año, la Sección de Literatura celebra una Conferencia, en la que se plantea el tema: ¿cuál ha de ser el carácter, tendencias y condiciones de la literatura para satisfacer las necesidades de la época actual? Zorrilla y Espronceda intervienen con frecuencia en la polémica entablada, junto con Romero Larrañaga, González Bravo y Gil de Zárate.

El día 5 de julio de 1838 Espronceda quiso despedirse de sus amigos del Liceo y les leyó la composición *A una estrella.*

De regreso, y ya otra vez en Madrid, cuando el Liceo se estableció en el palacio de los Duques de Villahermosa, en el paseo del Prado, esquina a la Carrera de San Jerónimo, Espronceda se incorpora a las actividades de esta Sociedad artístico-literaria.

En el mes de abril de 1938 el Liceo acuerda establecer cátedras de enseñanza: la de Historia general la explica Gil y Zárate; la de Declamación, Ventura de la Vega; la de Principios de Literatura fué desempeñada por Patricio de la Escosura, y, por último, la de Literatura moderna le corresponde a Espronceda. Desarrolladas sus lecciones, la crítica no fué ni unánimemente elogiosa, ni en su totalidad negativa.

Espronceda comenzó sus lecciones explicando el plan que en días sucesivos iba a desarrollar: análisis filosófico y cuadro com-

parativo de las cinco grandes literaturas europeas: italiana, española, alemana, inglesa y francesa. Como vemos, el plan era ambicioso, y así no puede extrañar que la crítica fuese variada. Pero lo que no ofrece dudas es que ya sólo el planteamiento de la tesis supone la posesión de un caudal de conocimientos de Historia de la Literatura universal nada despreciables.

Estas ideas iniciales, de gran amplitud, responden al deseo de dar una interpretación filosófica a la literatura, y, como era lógico, en esa filosofía predomina la interpretación romántica e idealista; así, pues, para Espronceda es la poesía un medio complementario para desarrollar estas ideas generales; pero no puede limitarse a ser un instrumento que solamente cante los goces de los sentidos, insuficientes por su naturaleza para contentar el alma infinita del hombre, quien se ve obligado a exteriorizarse para llenar con ideas más nobles el vacío de su corazón. En Espronceda hay ya un latido poderoso para precisar el carácter y la esencia de la poesía, que para él es sentimiento e imaginación que impulsan al hombre y lo aproximan a la Divinidad; ya, para Espronceda, sentimiento religioso y fe se hermanan con el sentimiento y la imaginación humanos, y por eso, para Espronceda, Colón, perdido en medio del Océano, acompañado de su fe y de su corazón, es un poeta de colosal estatura.

Esta gracia de Dios infundida en el poeta descubre, en el contenido de sus conferencias, un hondo lirismo, que a veces lo inunda todo; por eso la crítica señala en ellas falta de precisión pedagógica; ¿pero no gustamos más de este arrebato lírico cuando nos habla de la misión del poeta y de las aspiraciones de la Humanidad quien goza de la experiencia inefable de la poesía? ¡Cómo nos seduce la utilización poética de textos bíblicos en boca de Espronceda, de quien nadie nos había hablado en este sentido! Por ello, no podemos dejar de reproducir este párrafo de las conferencias de Espronceda: "La humanidad que acaudillan el bardo y el soldado, alternativamente, marcha sin descanso hacia su perfectibilidad, aguijada por el deseo de bienestar que la consume. El pueblo de Israel, huyendo de la esclavitud de Egipto y cru-

zando desiertos abrasados en busca de la tierra prometida, es una personificación magnífica del humano linaje. Con él, como los hijos de Jacob, sucede que los guías y adalides se detienen quizá en las islas verdes del desierto, y a su sombra ofrecen sacrificios al becerro de oro, dejando expuesto al pueblo a los ardores del sol y a los tormentos de la sed. Entonces el poeta baja de la montaña con la frente coronada de rayos de justicia, degüella a los veintidós mil, y puesto a la cabeza de la muchedumbre, la guía y la gobierna. En tal estado, el poeta no puede pararse a consolar a los que quedan, porque su lugar es al frente del ejército, y hay una voz que desde el porvenir le llama".

Pero apartado de estos principios generales, explicados con el ardor lírico de un poeta, ya en el terreno de la incipiente historia de las literaturas comparadas, no deja Espronceda de mostrar ideas valiosas, tales como la comunidad de orígenes en las distintas literaturas, que responde a la unicidad social, porque la sociedad es una, como es una también su idea dominante, y de ahí los muchos puntos de contacto que ofrecen las literaturas de las distintas naciones; lo que ocurre—dice el poeta—es que la nación dominante, por su poltíica, cultura, etc., es la que impone y difunde su literatura y coloca su sello a la época. Así se explica la sucesiva influencia de la literatura italiana, española y francesa en los siglos inmediatos a Dante, Carlos V y Luis XIV.

Por último, Espronceda se detiene en el estudio de las grandes figuras de la literatura universal. No puede abarcar un número excesivo de genios, y hace una selección gustosa. Cervantes será el hombre que apresura la caída de una sociedad cuyos cimientos se resienten. Goethe perfecciona la lengua alemana, completa su poesía y sacude el yugo francés; Byron es la expresión fidelísima y cabal del deseo vago, de la ansiedad y la duda que devoran a la sociedad, "haciéndole volver los ojos, llenos de lágrimas, hacia lo pasado, que no ha de tornar, y hacia el porvenir, cubierto de nubes todavía". Espronceda, al hablar de estos escritores, refleja su criterio personal, de poeta, después de haber gustado y a veces releído sus obras.

Es, efectivamente, un poeta el que nos habla; pero un poeta que aunque a veces se deje arrastrar por su espíritu lírico, otras se abate, tratando de exponer también sus conocimientos teóricos envueltos en cendales de lirismo.

De los grandes poetas de la literatura universal, sólo a Torcuato Tasso le ha dedicado un estudio breve, aparte, en donde analiza su *Gerusalemme liberata*. Este trabajo de Espronceda, que permanecía inédito en la Biblioteca Nacional de Madrid, fué publicado por vez primera y única en la *Revue Hispanique* (1) por el insigne erudito Philip H. Churchman.

A la vista del poema del Tasso, Espronceda quiere ofrecernos su juicio crítico, después de haberle leído, como dice el poeta, despacio y repetidas veces.

En España, el Tasso fué conocido primeramente por su fábula *Aminta*, traducida por Juan de Jáuregui, cuya versión mereció los elogios unánimes de la crítica, llegando Cervantes incluso a afirmar que la traducción de esta fábula fué tan perfecta que es difícil decidir cuál sea el original.

Jordán de Urríes, en su estudio sobre Jáuregui (2), nos ofrece interesantes noticias sobre la *Aminta*.

Mayor interés ofrece ahora para nosotros la consideración que el Tasso tuvo en España como autor épico con su obra la *Gerusalemme liberata*..

Cirot, en su artículo *Coup d'œil sur la poésie épique du Siècle d'Or* (3), nos habla de la influencia italiana en nuestra épica, y, en general, le concede escasa importancia al Tasso. Señala el influjo formal con el uso del endecasílabo, constituyendo las sonoras octavas reales. Destaca la influencia de Ludovico Ariosto desde el 1549, en que se tradujo al castellano el *Orlando furioso*, por

---

(1) *Revue Hispanique*, t. XVII, París, 1907. En la pág. 549 publica Philip H. Churchman el drama de Espronceda *Blanca de Bordón*, precedido de un estudio, y a continuación *Apendix: More inédita* con el trabajo ahora mencionado, pág. 707.

(2) Jordán de Urríes y Azara, José: *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899.

(3) *Bulletin Hispanique*. Cirot: *Coup d'oeil sur la poesie du siècle d'or*, pág. 294, año 1946.

Jerónimo de Urrea, traducción reproducida varias veces, hasta el 1586; anota también otras traducciones de este poema épico: la de Hernando Alcocer, de 1550; en el 1555 fué traducida por Diego Vázquez de Contreras, y quizás en el mismo año o, en todo caso, en el 1556, fué publicada en Amberes la *Segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles*, por Nicolás Espinosa. En el 1578, Martín de Bolea y Castro dedicaba a Felipe II, bajo el título de *Orlando determinado,* una continuación, de dieciséis cantos, en octavas, del *Orlando innamorato* de Boiardo. En el 1586, Luis Barahona de Soto lanzaba su poema *Las lágrimas de Angélica,* imitando un episodio del *Orlando furioso,* y más tarde Lope de Vega, sobre el mismo asunto, componía *La hermosura de Angélica.* Hernando de Acuña realizó una versión parcial del *Orlando innamorato.* Y, por último, Cirot, al hablar de *La Araucana,* cita las influencias de Virgilio y Lucano, entre los clásicos, y de los italianos sólo menciona al Ariosto.

Ludwig Pfandl resume con acierto estas influencias de la épica italiana en la española del Siglo Oro, afirmando que Ludovico Ariosto fué el modelo preferido de los españoles en los poemas épicos que él denomina *de aventuras,* mientras que Torquato Tasso y su *Gerusalemme liberata* es el modelo de los poetas épicos españoles que tratan el tema *de la Reconquista.*

En los poemas épicos *de aventuras* hay una extraña mezcla del *Amadís* y el *Orlando furioso,* esto es, de los libros de caballerías indígenas y de la épica italiana al estilo de Ariosto. Por el contrario, los poemas épicos *de la Reconquista* nacen estimulados por la *Gerusalemme liberata* del Tasso, junto con el tono épico que les prestaba la emoción patriótica española.

Cirot, al hablar de la *Jerusalén Conquistada* de Lope, cita el trabajo de A. K. Jameson: *Lope de Vega's knowledge of classical litterature,* y da una lista completa de los autores clásicos latinos que pudieron prestar algunos elementos al "Fénix de los Ingenios" para componer su poema. Son todos autores latinos, y Cirot concluye así: "Le cas de Lope doit être celui de beaucoup de

lettrès de son époque". Sin embargo, nos parece cierta la sugerencia de Pfandl, y el influjo del Tasso en los poemas épicos españoles de la Reconquista oscila entre la imitación directa, como *El Fernando o Sevilla restaurada, Poema con los versos de la "Gerusalemme liberata" del insigne Torquato Tasso,* por Juan Antonio de Vera y Figueroa, y la imitación más genérica, en donde la obra del Tasso se presiente con menos intensidad, y cada poeta desarrolló el tema que se propuso con libre inspiración.

Amador de los Ríos (4) es quien ha estudiado con mayor extensión la influencia de la *Gerusalemme liberata* del Tasso en España. Analiza los distintos elementos que integran este celebrado poema y los medios artísticos empleados por el Tasso para desarrollarlos. Destaca la favorable acogida que el poema tuvo en las distintas naciones y en España, desde la impresión que hizo Celio Malaspina, en Venecia, en el 1580, de la traducción de Juan de Sedeño.

Cinco son las traducciones más conocidas de la *Gerusalemme* en España: las dos primeras pertenecen a nuestro Siglo de Oro, y las otras tres son del XIX. Son aquéllas la ya mencionada de Juan de Sedeño (1580), que, a juicio de Amador de los Ríos, es plausible, aunque a su autor le regatea méritos como poeta, pues afirma que abundan los defectos de versificación; le alaba principalmente por su sencillez y claridad. Un poco posterior (1649) aparece la versión de D. Antonio Sarmiento de Mendoza, de quien dice que es más poeta que Sedeño; pero dejándose arrastrar Amador de los Ríos por la opinión general de su época, le parece esta versión afeada por las galas poéticas del culteranismo, sobre todo por aquellas que emplearon los epígonos del gran lírico cordobés.

El siglo XVIII no ofrece ninguna versión de la obra del Tasso, y, por ahora, sólo consignaremos esta ausencia casi completa de la obra del Tasso, sólo citada algunas veces en las poéticas de la

(4) Amador de los Ríos, José: *Revista Española de Ambos Mundos,* t. IV, año 1855. Estudio que sirvió de prólogo a la traducción de la *Gerusalemme Liberata* realizada por el Conde de Cheste, Marqués de la Pezuela.

época. Hay, pues, al menos, en el siglo XVIII español, un discreto silencio de la obra de Torquato Tasso.

Ya a principios del XIX aparece la versión de Melchor de Sas (1817), única de las castellanas citada por Brunet, y que es, sin duda, la más conocida y la peor juzgada por De los Ríos, no encontrando en ella ni "ni dicción poética, ni elevación de estilo, ni fluidez". Considera más digna de elogios la versión de Juan Caamaño y A. Ribot (1841), y termina Amador de los Ríos tributando grandes alabanzas a la traducción del Marqués de la Pezuela.

Aun podríamos hablar de otras versiones posteriores, en verso y prosa; pero sólo quiero detenerme en la de D. Francisco Gómez del Palacio, publicada en la Biblioteca Clásica, en el 1892. Gómez del Palacio fué jurisconsulto peruano, que murió en el 1886, y de él dice su compatriota D. Casimiro del Collado: "Como es forzoso en obras de esta especie, hay pasajes en la versión del Conde de Cheste, D. Juan de la Pezuela, que aventajan, sin duda, a la del letrado mejicano; pero, por lo común, esta última es más sencilla, más natural y de mayor fluidez rítmica. El Conde de Cheste se complace y preocupa demasiado por la rotundidad de los períodos, usa con frecuencia italianismos y arcaísmos e injiere exóticas voces y giros anticuados". Y termina don Casimiro del Collado elogiando la labor de su paisano. Pero quizá lo más interesante de este libro sea el prólogo que precede a la traducción, debido a la pluma de la Condesa de Pardo Bazán. Tan ilustre escritora escribe un prólogo lleno de acertadas sugerencias. Comienza con unas deliciosas páginas dedicadas a señalar algunos valores medievales que perduran en la época del Tasso; resalta sobre todo la persistencia de la caballería andante medieval, que se impregna ahora de un fuerte sabor cortesano. Este será el primer éxito de la *Gerusalemme liberata* del Tasso, al convertirse en la epopeya de las Cruzadas, máximo exponente de ese espíritu caballeresco medieval. Además, este medievalismo temático de la *Gerusalemme* puede ser el principal motivo por el cual la epopeya del Tasso fué tan del gusto romántico.

Escribe D.ª Emilia unas breves pero gustosas páginas sobre la vida de Torquato Tasso, destacando algunos pasajes biográficos, que le prestan a la figura del Tasso un marcado perfil romántico, con los vaivenes de la fortuna, sus viajes y persecuciones, su desvarío y, sobre todo, su romántico encierro en Ferrara por los amores de la desconocida Leonor. Los corifeos de la moderna escuela romántica: Lamartine, Byron, Delavigne, gustaron meditar y gemir en la oscura mazmorra donde se dice que estuvo encerrado el poeta de Sorrento. Los nombres de Byron y Delavigne quedaron autógrafamente grabados en el muro, y cuenta con pasión la Condesa cómo Byron permaneció encerrado en tan lóbrego calabozo más de dos horas. Consiguió convencer al guarda de la prisión de que le encerrara con llave, y allí permaneció dos horas haciendo extremo de furioso, pateando y golpeándose la frente. El guardián contemplaba atónito la escena, y cuando se decidió a llamarle y abrir la puerta, llenóle Byron las manos de oro, diciendo: "*Ti zingrazio, buen uomo! I pensieri del Tasso stanno ora tutti nella mia mente é nel mio cuore*".

A la salida de Ferrara escribió Byron la *Lamentación del Tasso.*

Del Tasso nos hace D.ª Emilia una acabada pintura romántica, con los cambios de fortuna que experimentó al pasar de la soledad silenciosa del claustro del monasterio de Monte Olivete, en Nápoles, a la bulliciosa coronación, en Roma, por Clemente VIII, con todos los honores y pompas. Pero aun es más romántica la descripción de su espíritu: "De temperamento exaltado, pero contenido; serio, tétrico, grave, impresionable y sensible en extremo; de fantasía viva y vehemente y con tendencia a sepultarse en quiméricos sueños y vagas cavilaciones". Así podríamos ir señalando una serie de motivos, unos de carácter personal y otros estéticos, referente a la *Gerusalemme liberata,* que le prestan una acentuada nota romántica. Una epopeya con el asunto de las Cruzadas está de derecho emancipada del clasicismo. La filiación romántica y caballeresca se percibe en bastantes pasajes de la *Gerusalemme,* nos dice la Pardo Bazán. Son nu-

chos los episodios que pudiéramos señalar en la *Gerusalemme* que rezuman romanticismo; pensemos en los amores de Olindo y Sofronia; pero quiero destacar uno solo, de hondo contenido romántico. Se trata de la muerte de Clorinda, de quien está enamorado Tancredo. El episodio es triste y patético. Tiene la sencillez de las primitivas emociones. Surge la nota sincera del sentimiento. Tancredo y Clorinda, cubierta de armadura, luchan a muerte entre las tinieblas y el pavor nocturno, y después la trágica desesperación de Tancredo, cuando la luz indecisa del alba ilumina el pálido rostro de Clorinda muerta.

En los personajes de la *Gerusalemme* no falta el héroe romántico. Reinaldos oscila del torbellino de los placeres y la pasión a la indolente y nociva tristeza, generadora de ensueños, de quimeras, de la embriaguez pesimista en que con vago anhelo se desea el aniquilamiento mortal, el éxtasis del dolor. Pasó de los brazos voluptuosos de Armida, y ahora Reinaldos va a luchar con la melancolía y la compasión. Del mundo de la pasión y la vehemencia pasa al de las lágrimas. La selva, antigua y también romántica, con sus seculares árboles de exuberante vegetación, es el escenario para que brote ese nuevo estado de ánimo de nuestro héroe.

Todo el mundo sentimental que vibra en el alma romántica canta y llora a través de las ramas y altos troncos de la selva. Surge el mirto fantástico y maravilloso, y de su centro brota Armida; humilde, dulce, pálida y llorosa como una Teresa cualquiera que se ve desdeñada; pero Reinaldos desnuda su acero, corta el encantado mirto y deshace el embrujo de la selva.

Doña Emilia Pardo Bazán, en este prólogo extenso—de 140 páginas—escritas con agrado e inspiración, hilvana elementos de cultura, episodios de la vida del Tasso y análisis de la *Gerusalemme*, de tal forma que, sin proponérselo, parece querernos demostrar las razones que existen para que este poema épico tuviese gran aceptación en el Romanticismo y fuese elogiado por Espronceda.

¿Qué caracteres presenta este elogio de Espronceda? En pri-

mer término alaba al poeta de Sorrento, a quien sólo puede comparársele, entre los modernos, Ludovico Ariosto, al que debió conocer por su *Orlando furioso,* pues según nota de Churchman (5), Menéndez y Pelayo señala algunas estancias de este poema traducidas por Espronceda en el período de formación escolar, cuando estudiaba con Lista en el Colegio de San Mateo, en donde planeó y escribió el fragmento de su *Pelayo,* lo que nos confirma sus antiguas aficiones por los poemas épicos.

El primer elogio preciso de Espronceda va dirigido a la "fuerza y armonía" de los versos del Tasso, que "se pliegan a los asuntos que trata con tanta facilidad como la música de Rossini a los afectos que intenta conmover en el alma; y se les ve correr plácidos y vigorosos, ya suavemente deslizarse, ya detener su carrera lentos y delicados. En la sublime descripción del infierno y en el discurso que pronuncia el monarca de las dominaciones rebeldes, su cadencia es tan opaca y vaporosa como las horrorosas mansiones que pinta; en las batallas van tan rápidos como la lanza arrojada por el brazo de Reinaldos; y en el episodio pastoril de Herminia, en la afectuosa muerte de Clorinda y en la pintura del palacio de Armida llevan tanta dulzura y terneza, que nada he leído hasta ahora que se le iguale". Este juicio del poeta extremeño lo comenta con acierto Joaquín Casalduero en su libro *Visión y forma de "El Diablo Mundo", de Espronceda.* Tenía que ser muy del gusto romántico esa adaptación del ritmo poético a la interpretación de los sentimientos del poeta. Ese plegarse la melodía al yo subjetivo reflejado en la temática del poema produciría en Espronceda un gusto parecido al que experimentara al escuchar en el Liceo la música de Rossini.

Se le ha censurado a Torquato Tasso el empleo excesivo de seres infernales y divinos, así como otras especies de seres hechi-

---

(5) Nota de P. H. Churchman, pág. 708: "El Sr. Menéndez y Pelayo has called my attention to a volume containing a traslation of tree stanzas Ariosto by Espronceda when a schoolboy: ef. *Olando Furioso / Poema Heroico / de Zudovico Ariosto / Traducido en verso castellano / por el / Capitán General / D. Juan de la Pezuela / Conde de Cheste / De la Real Academia Española / Tomo Primero / que contiene los doce primeros cantos / Madrid 1883".*

zados. Voltaire ha sido quien a estas censuras las convirtió en postulados o axiomas que nadie se atrevió a poner en duda después de las palabras de tan ilustre y agudo crítico (6). Voltaire critica el episodio de Armida, que "*est un chef-œuvre*", pero, en donde, sin embargo, cree que hay exceso de imaginación. No está de acuerdo con la enorme profusión de encantamientos: "*Les enchantements ne résistiraient pas aujourd'hui avec des français ou des anglais; mais du temps du Tasse ils étaient reçus dans toute l'Europe, et regardés comme un point de foi par le peuple superstícieux d'Italie*". Critica también la intervención de los demonios que se enseñorearon del bosque, tan necesario a los cristianos para preparar sus máquinas bélicas.

Espronceda defiende al Tasso de esta censura, demostrando no sólo sus aprovechadas lecturas de la *Gerusalemme,* sino también las críticas más conocidas y valiosas que aparecieron contra este poema. Nos dice Espronceda: "Se le ha criticado (al Tasso), y a mi parecer con demasiada severidad, el abuso que comete de la máquina que ha empleado, mezclando hechicerías ridículas con los misterios más sublimes de la religión cristiana y reservando todo el valor de su héroe Reinaldos para emplearlo en derribar árboles del bosque encantado; pero yo creo que esta crítica ha debido el valimiento que ha merecido a la gracia con que Voltaire lo dijo y a no haber examinado con detención el poema. Conviniendo, como todo el mundo conviene, que a la época a que se refiere Tasso en su epopeya, y al tiempo en que la compuso, era general creencia que tales mágicos existían, paréceme tan absurdo el criticarle haberse valido de hechizos como lo sería a Virgilio haber usado de la mitología en su *Eneida* porque ahora no creemos en Júpiter. Reinaldos no va con el solo propósito de tronchar árboles ni de deshacer encantos; va a apoderarse él solo, por decirlo así, de Jerusalén, y el allanamiento del bosque es una circunstancia accesoria, porque después le vemos escalar

(6) *La Henriade en dix chants,* Génève, M.DXXLVIII, pág. 250. *Essai sur la poésie épique,* pág. 285. Chapitre septième: Le Tasse.

los muros sin necesidad de las máquinas que produce aquel desencanto".

A continuación se detiene Espronceda en reseñar los caracteres de los principales personajes del poema: "Los caracteres del generoso Tancredo, de la amable Erminia, de la voluptuosa Armida, están descritos con sin igual maestría y forman un agradable contraste con los del furioso Argante, del terrible Solimán y de la animosa Clorinda". Pero Espronceda no puede continuar este análisis de los caracteres porque su espíritu romántico se subleva con censuras contra las hechicerías y espíritus fantásticos, los fantasmas y aparecidos, los múltiples y variados encantamientos, frutos de una poderosa imaginación y que eran tan del gusto de nuestro romántico poeta: "Y volviendo a la introducción de los espíritus celestes e infernales y a los encantos, te aseguro de buena fe que la majestad de los primeros y la grandeza de los segundos me inspiran un religioso recogimiento y un terror involuntario, que apenas puedo explicar; así como cuando me conduce el poeta a la mansión de Armida creo ver con mis ojos y tocar con mis manos los objetos del mundo ideal que con tanta magia describe".

No es de extrañar esta defensa del poema del Tasso, en donde D.ª Emilia Pardo Bazán encuentra, desde el tema elegido hasta los episodios y adornos, indiscutibles valores estéticos, muy del gusto de nuestros románticos. Pero nuestro empeño es resaltar los conocimientos y lecturas de Espronceda. Y así, antes de concluir su artículo sobre la *Gerusalemme liberata* del Tasso intenta mayor empeño, al comparar este poema del poeta de Sorrento con la *Henriade* de Voltaire, aunque el juicio que emite sea breve. Dice así: "No juzgo tan bien de la *Henriada,* a despecho de la celebridad de su autor; acabo de leerla y, a la verdad, con más cachaza de lo que hubiera querido; porque ya sea la lengua francesa, que nada tiene de épica, *sea la cansada uniformidad y el pesado filosofismo de que está llena,* me ha causado hastío su lectura, y aun sueño. Me parecía estar leyendo un libro de moral algunas veces, y estoy creído en que no tiene de poema épico otra

cosa más que ser relación de un hecho grande e interesante. Con todo, hay algunos trozos de que podría gloriarse el mejor poeta, y en que se conoce el genio extraordinario de Voltaire, como son la muerte de Coligni, el discurso de Enrique IV a los suyos cuando le proclaman rey y la muerte de Valois, juntamente con la pintura del carácter fanático del asesino. Tengo para mí que si hubiese animado más la acción por medio de un diálogo más frecuente, si hubiese desterrado la máquina de los seres alegóricos que emplea, y a quienes no ha dado crédito, hasta ahora, ninguna superstición popular, y si fuesen más variados los pormenores, poseerían los franceses un poema épico bueno; pero, por desgracia, el asunto era demasiado reciente y conocido de todos para poderlo diversificar con ficciones, y he aquí de dónde proceden la mayor parte de sus defectos".

Esa diversificación de la *Gerusalemme liberata* era lo que censuraba Voltaire y lo que más agradaba a Espronceda: el romántico y apasionado episodio de Sofronia y Olindo; el fantástico viaje de Carlos y Ubaldo al través del Océano para buscar a Reinaldos; los encantos de Armida y la forma varonil de Reinaldos de desencantar la selva, por donde se desborda la riquísima fantasía del Tasso. El episodio de Erminia cuando, enamorada de Tancredo, viste las armas de Clorinda para poder ir en secreto al campo cristiano, de donde, al huir, se hilvana el delicado episodio pastoril de Erminia, en la orilla del Jordán, con el viejo pastor y las tres zagalas. Erminia entonces, vestida de pastora, asocia el apacible paisaje a sus quejas y dolores. Y así podríamos ir recorriendo la *Gerusalemme liberata,* diversificada en episodios que le prestan una agradable amenidad al poema, y que tanto echaba de menos Espronceda en la rígida unidad de la *Henriade,* con menos bellezas, pero cargada pesadamente de filosofía.

Vemos, pues, cómo los juicios que a Espronceda le merecen Torquato Tasso y Voltaire son acertados y, sobre todo, nos descubren una serie de gustosas y aprovechadas lecturas.

"FREI LUIS DE SOUSA" Y LA LITERATURA ESPAÑOLA

POR

FERNANDO GONZALEZ OLLE

He estudiado en otra ocasión la génesis de la tragedia de Almeida Garrett cuyo título encabeza el presente artículo. Demostré entonces (1)—ésa fué, al menos, mi intención—que *Frei Luís de Sousa* no nace de imitación de anteriores obras sobre la figura de Manuel de Sousa Coutinho, como suele asegurarse por no acertar a establecer la necesaria discriminación entre la inspiración de una obra literaria y la información que su autor ha podido utilizar al escribirla. Garrett—afirmé—se habrá servido de sus predecesores, a lo sumo, para documentarse; pero ni aun esto es lícito sostenerlo—y también, con gran ligereza, viene haciéndose así—sin demostrar en cada caso las influencias ejercidas, sin comprobar particularmente las huellas que han podido marcar.

A realizar parte de esa tarea se dirige el presente estudio. En él trataré de delimitar el alcance que debe darse a algunas de las fuentes que señalan cuantos se ocupan de la cuestión. Concretamente, de las pertenecientes a la literatura española (2).

* * *

En la Memoria *Ao Conservatório Real*, que leyó al presentar su obra ante dicha Corporación, dice Garrett:

(1) *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. VI.

(2) No me ha sido posible la consulta de *Garrett em Espanha*, de Henrique de Campos Ferreira, obra de la que sólo conozco, a través de una cita, su existencia. Ignoro, por tanto, si se ocupa de cuestiones que en este artículo se estudian.

"Há muitos anos, discorrendo um verão pela deliciosa beira-mar da província do Minho, fui dar com um teatro ambulante de actores castelhanos fazendo suas récitas numa tenda de lona no areal da Póvoa de Varzim além de Vila do Conde [...] Davam a *comédia famosa* não sei de quem, mas o assunto era este mesmo de Frei Luís de Sousa. Lembra-me que ri muito dum homen que nadava em certas ondas de papelão, enquanto num altinho, mais baixo que o cotovelo dos actores, ardia um palaciozinho também de papelão em o de Manuel de Sousa Coutinho em Almada!" (3).

De estas palabras toman pie la mayoría de los críticos para señalar a la *comedia famosa,* en general, con cierta vaguedad, como fuente de la tragedia, como motivo inspirador, sin más justificación que el párrafo que acabo de transcribir. La inexactitud resulta más paladina en aquellos que afirman de modo inequívoco que la *comedia famosa* dió lugar a la obra de Garrett. Así, Teófilo Braga, según el cual "a ideia do drama *Frei Luís de Sousa* foi despertada em Garrett quando fortuitamente viu um arremedo desde quadro lendário representado por uma companhia ambulante" (4).

Sólo una falsa inteligencia (5) de las palabras de Garrett puede llevar a tan descabellada afirmación, pues ésta, como cualquiera puede juzgar, no se deduce lógicamente de tales palabras. Y como ellas constituyen la única prueba que aportan los partidarios de la *comedia famosa,* al no afirmar en absoluto lo que algunos pretenden, resulta totalmente insostenible su tesis, cuya falsedad original, tan patente, no se había señalado, sin embargo, hasta ahora. Pero por si esto no fuera suficiente, basta seguir el discurso

---

(3) Pág. 12. La memoria *Ao Conservatório Real* fué leída el día 6 de mayo de 1843 y figura impresa al frente del volumen III del *Teatro* de J. B. de Almeida Garrett (Lisboa, 1844), edición por la que cito. La importancia de la Memoria para el estudio de *Frei Luís de Sousa* justifica los largos párrafos que de ella me veo obligado a transcribir.

(4) Teófilo Braga: *Garrett e os dramas románticos,* Oporto, 1905, pág. 302.

(5) Interesa recordar que no es éste el único pasaje de la Memoria erróneamente interpretado por Braga. En sendas obras de él han descubierto A. Crabbé y A. J. da Costa Pimpão cómo por entender mal la alusión que a F. Denis hace Garrett, defiende a éste de la acusación de plagio respecto del escritor francés. Nadie había, empero, formulado tal acusación, procede exclusivamente de la apreciación equivocada de Braga.

de Garrett (el subrayado es mío) para convencerse aún más de la errónea interpretación que ha sufrido:

> "As [impressões] que ali recebi *estavam inteiramente apagadas* quando, poucos anos depois, lendo a célebre memória do Sr. Bispo de Viseu D. Francisco Alexandre Lobo, e relendo, por causa dela, a romanesca mas sincera narrativa do Padre Frei Antonio da Encarnação, *pela primeira vez* atentei no que era de dramático aquele assunto" (6).

En posición radicalmente opuesta a la anterior, Andrée Crabbé se inclina a ver en las citadas palabras de la Memoria *Ao Conservatório* un prurito de erudición, una ficción literaria imitada de Goethe en el *Fausto:* "Garrett tentou igualmente dar à sua [obra] um grande lastro erudito que começa na referida representação" (7), por lo que "aquêles que se lembraram de procurar, não devem querer mal a Garrett se êste, porventura, inventou a comédia" (8).

De acuerdo con la opinión de Crabbé, en cuanto que niega a la *comedia famosa* su papel de fuente de inspiración, si bien no era necesario tan gran empeño: lo difícil sería precisamente probar lo contrario; pero no me parece acertado, en cambio, negar su existencia. Especialmente desde que se han publicado (9), con posterioridad al libro de Crabbé, entre otros autógrafos de Garrett, sus *Apontamentos para a elaboração do drama,* en los que se alude por primera vez a la comedia: "Veja': Memória do Bispo de Viseu—Comédia famosa, creio que de Calderón—Pinta a scena qdo. a vi representar na Póvoa de Varzim 1819..." (10). Podrá, sí, percibirse en estas notas, como en la Memoria *Ao Conservatório,* cierto aire erudito; pero además de dar impresión de sinceridad y de haber en ellas alusiones documentalmente probadas, les supongo un fundamento real, ya que no encuentro mo-

(6) *Ao Conservatório,* págs. 12-13.
(7) Andrée Crabbé Rocha: *O teatro de Garrett,* Coimbra, 1944, pág. 147.
(8) Ib. ib.
(9) Henrique de Campos Ferreira: *Inventário do espólio literário de Garrett,* Coimbra, 1948.
(10) Ib., pág. 4.

tivo para dudar de la veracidad (11) de unos papeles privados y aun imagino que en el punto que ahora nos interesa queda confirmada por la circunstancia de que Garrett cite a Calderón en sus apuntes particulares, mientras que en público, en la Memoria, no le menciona: conociendo el carácter de Garrett, hay que pensar que no había de agradarle mucho indicar el nombre del autor de la comedia, para tener que confesar a continuación la imposibilidad de señalar su título. No oculta, sin embargo, y esto bien puede ser igualmente alarde de vanidad, sin por ello dejar tampoco de ser cierto, que sus esfuerzos por identificar la comedia han fracasado: "Revolvi muitas colecções de "comédias famosas", que são bastantes e volumosas as que temos em Lisboa, e não pude achar aquela que vi na Póvoa em 1818" (12).

Desde entonces—y resulta inexplicable, dada la atención que ha merecido—nadie ha vuelto a intentar identificarla, hasta que, recientemente, Campos Ferreira ha señalado la posibilidad de que fuera *A secreto agravio, secreta venganza,* de Calderón de la Barca, basándose en que "há algumas analogias com o assunto do drama *Frei Luís de Sousa*. Estas são as seguintes: D. Leonor de Mendonça, que tivera amores con D. Luís de Benavides, casa com o cavaleiro português D. Lope de Almeida, supondo que aquele morrera nas campanhas de Flandres. Este porém aparece e procura falar con D. Leonor. Depois de várias peripécias D. Lope mata a D. Luís e a D. Leonor, incendiando depois o seu palácio em Lisboa. Esta última cena ficou gravada na memó-

---

(11) A diferencia de Crabbé, no juzgo causa suficiente para dudar de la veracidad de Garrett el hecho de que asegurase haber redactado una ley administrativa sin ayuda de ninguna clase, ni personas ni libros, cuando, en realidad, se había limitado—según se descubrió posteriormente—a traducir del francés. Si en este caso su insinceridad fué evidente, no cabe, sin embargo, pensar lo mismo, en principio, de todas sus afirmaciones. Véase, además, lo que se dice en la nota 18 acerca de otra supuesta ficción de Garrett.

Por otra parte, aunque se comprobara sin lugar a dudas que no exista influencia de la *comedia famosa,* no por eso sería Garrett mendaz, pues él no lo dice, contra lo que parecen creer tanto quienes reconocen influjo como quienes lo niegan.

(12) *Ao Conservatório,* nota H, pág. 117. En los *Apontamentos* figura 1819. Como no afecta para nada al presente estudio, no me he preocupado de resolver tal contradicción y doy por válida la fecha de 1818 por haberse consignado públicamente, a diferencia de la otra, por el propio Garrett.

ria do jovem Garrett, que, 26 anos depois, se recordava dela" (13).

Esto es todo lo que dice de la cuestión Campos Ferreira, verdadero descubridor, a mi juicio, de la *comedia famosa*. Pero aun aceptando la conclusión alcanzada por él, he de manifestar que trata muy de paso, pues no es ese su objeto, el problema que nos ocupa y que, a fin de lograr una mayor certeza en el resultado, sería conveniente proceder de forma más detenida y sistemática. Para llegar a la *comedia famosa* es metodológicamente más riguroso no partir exclusivamente de *Frei Luís de Sousa*, sino de los datos que de la propia comedia se conocen, a los cuales nadie había prestado atención con este fin. Ese nuevo punto de partida ha de proporcionar una mayor garantía al resultado que se logre y, por lo tanto, voy a iniciar desde él el proceso de la identificación.

De la representación de Póvoa de Varzim, cuyo autor era, probablemente, Calderón de la Barca (recuérdese el testimonio de Garrett anteriormente citado), se conocen además (también a través de Garrett, en los párrafos transcritos de su Memoria) los siguientes escasos datos: tenía "o mesmo assunto" de *Frei Luís de Sousa* y uno de sus personajes aparecía nadando mientras ardía un palacio. Pues bien, entre las obras que de Calderón de la Barca conozco, sólo hay posibilidad de encontrar las dos mencionadas situaciones en *A secreto agravio, secreta venganza:* uno y otro momento se dan—o puede, atendiendo a su desarrollo, suponerse con gran certeza que ocurren—en el drama citado (14).

Cabe relacionar uno de ellos con las palabras de Doña Leonor en el acto III:

> En las ondas se descubre
> del mar un bulto, que ya
> siendo trémulas las luces
> del día, no se determina
> quién es [...]

Poco después, "sale don Lope, mojado y con una daga en la mano".

---

(13) H. de Campos Ferreira, ob. cit., pág. 4, nota 1.

(14) Cito por la edición de Luis Astrana Marín en *Obras completas (Dramas) de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, 1941, 2.ª ed.

El otro momento se corresponde con las palabras, del mismo acto, que median entre el Rey Don Sebastián y el Duque de Braganza:

DUQUE. Fuego, dicen; y hacia allí
la quinta que está más cerca,
y si no me engaño es
la de don Lope de Almeida,
se está abrasando.

REY. Ya veo
en ímpetu salir della,
hecha un volcán de humo y fuego,
las nubes y las centellas.
Grande incendio, al parecer,
de todas las partes la cerca.

El director de escena (?) de los cómicos castellanos muy bien pudo presentar—no creo que quepa negarlo—, durante la declamación de los primeros versos copiados, un actor que simulase nadar. Como también era factible que el fuego apareciese a la vista de los espectadores mientras dialogan el Rey y el Duque. De este modo resultan posibles las escenas vistas por Garrett en la representación del teatro ambulante.

Algunas objeciones pueden formularse a que *A secreto agravio* sea la obra que buscamos. En primer lugar, la exclamación de Garret: "era o de Manuel de Sousa Coutinho em Almada!", referida al palacio que ardía. Pero a nadie podrá extrañar que no se tome literalmente, y que se entienda—opino que sin incurrir en ningún extravío interpretativo—como evocativa o comparativa: "me recordaba el de ...", "era un caso semejante al de ...", "tenía la misma grandeza, emoción, que el de ...", etc. Por otra parte, tanto en la anterior exclamación como en la afirmación "era o mesmo assunto", cabe admitir inexactitud, dada la lejanía temporal de la representación (1818, Garrett escribe en 1843), cuyas impresiones ya "estavam inteiramente apagadas" al leer la *Memória* de Lobo, o sea, antes de 1824, puesto que en ese año da cuenta de dicha lectura a su amigo Duarte de Lessa. Y aun por lo que se refiere a *era o mesmo assunto,* también hay que reconocer la

posibilidad de que *assunto* no esté empleado en su estricto sentido retórico, ni como "argumento", sino como "motivo" (15); y en eso sí que coinciden *A secreto agravio* y *Frei Luís de Sousa,* pues en ambas obras es el conflicto, trágicamente resuelto, que provoca el regreso del esposo o amante a quien se suponía muerto.

No me parece posible ir más lejos en la utilización de los datos conocidos de la *comedia famosa,* y sin pretensiones de haber despejado definitivamente la incógnita que representa, me atrevo a identificarla, tras haber fundamentado la sugestión de Campos Ferreira, con *A secreto agravia, secreta venganza,* mientras no se proponga obra más convincente. Quiero recordar aquí que C. A. de la Barrera (16) cita un drama de Lope de Vega, cuyo título, *Don Manuel de Sousa o El naufragio prodigioso y Príncipe trocado,* me hizo interesarme por él. Bonilla San Martín, al dar cuenta del único ejemplar conocido de dicha obra (17), indica que su asunto es el mismo de *Escarmientos para el cuerdo,* de Tirso de Molina. Se trata, pues, de un motivo distinto del que centra la tragedia de Garrett.

Queda por determinar si ha habido influjo de la *comedia famosa*—repito que Garrett, contra lo que pretenden algunos, no le señala ninguno—en *Frei Luís de Sousa.* A mi parecer, y como podía presumirse por la ya aludida distancia cronológica que separa ambas obras, *A secreto agravio* no ha ejercido ninguna influencia, salvo en determinada escena, a la que me referiré al final de este artículo (18).

* * *

(15) Entiendo estos términos con el significado que en portugués les confiere Walfgang Kayser, en *Fundamentos da interpretação e da análise literário.* Coimbra, 1948.

(16) Cayetano Alberto de la Barrera: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español.* Madrid, 1860, pág. 451.

(17) Adolfo Bonilla San Martín: "Sobre un tomo perdido de Lope de Vega", en *Miscelánea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos (Rev. da Univ. de Coimbra,* XI, 1933), pág. 108.

(18) Cuestión muy semejante a la de la *comedia famosa* es el origen de *Miragaia,* que Garrett dice haber oído directamente del pueblo: "Este romance es la verdadera reconstrucción de un monumento antiguo [...] El autor, o más exactamente el recopi-

En la escena XI del acto I, Manuel de Sousa, al tener noticia de que los Gobernadores del Reino abrigan la intención de alojarse en el palacio que habita, le prende fuego para evitar lo que considera una injuria.

La acción del hidalgo portugués es semejante a la que refiere la tradición toledana del Duque de Benavente, poetizada en *Un castellano leal* por el Duque de Rivas. Muy pronto se observó tal similitud y basándose en ella, escribe Romero Ortiz: "Esta escena, que es la de más efecto que tiene el drama, carece por completo de originalidad. Está tomada del bello romance que, con el título de *Un castellano leal,* dió a luz el Duque de Rivas" (19). En la misma opinión abunda Farinelli: "Ya se sabe que Garrett, al hacer prender fuego por su héroe a su propia casa para recibir al muy omnipotente y excelente gobernador, pensó en *Un castellano leal* del Duque de Rivas que había realizado una hazaña semejante" (20).

En cambio, Teófilo Braga sustenta la tesis contraria: "Poder-se-á inferir, como pretendem Romero Ortiz e Arturo Farinelli que a situação dramatizada por Garrett proviesse da imitação da obra do Duque de Rivas? Joaquim de Araujo prova que o contrário é que se deu:

"A acção de Garrett reflectiu-se na renovação da literatura espanhola, como já dominara na brasileira. Um erudito madrileno escrevia em 1845: "A la vuelta de su emigración, hizo al Portugal la revolución del *gusto nuevo,* y la carta que en 1828 publicó

---

lador, siguió muy puntualmente la narrativa oral del pueblo [...] Es la más antigua reminiscencia de poesía popular que me quedó de mi niñez".

Menéndez y Pelayo, como otros críticos, cree que las anteriores palabras son una broma literaria, pues no se ha hallado ningún resto de tal leyenda en romances portugueses. Planteado así el problema—en todo similar, como se ve, al de la *comedia famosa*—, Menéndez Pidal llega a una conclusión paralela a la dada para el caso que nos ocupa: Garrett, efectivamente, debió de oír la narración a que alude; pero no hubo de tratarse de un romance tradicional—en realidad, Garrett no había afirmado tal cosa—, sino de un vulgar pliego de cordel, mezcla de prosa y verso. Vid. Ramón Menéndez Pidal: "En torno a *Miragaia,* de Almeida Garrett", en *Biblos,* XX, 1944.

(19) Antonio Romero Ortiz: *La literatura portuguesa en el siglo XIX.* Madrid, 1869, pág. 195, nota.

(20) Arturo Farinelli: "Carta a mi amigo Joaquín de Araújo", en *Divagaciones hispánicas.* Barcelona, 1936, vol. II, págs. 323-4.

en Londres como prefacio de su *Adozinda,* llena de excelentes doctrinas, y que *tanto contribuyó a lanzar a nuestro Duque de Rivas en el rumbo de las nuevas ideas de emancipación literaria...*" (21). Lamento no haber podido compulsar la cita de Araujo, porque al menos el fragmento reproducido por Braga no prueba absolutamente nada la tesis de éste. Como parece que Araujo se apoya en el texto de "un erudito madrileño", he consultado el original de éste, el Marqués de Valmar (22), y con sorpresa he visto que no alude ni remotamente en todo su artículo a la cuestión que nos ocupa (23). Hay que deducir, pues, que la tesis de Braga resulta insostenible, por carecer de los puntos de sustentación con que aparentemente se presentaba. En realidad, no habría sido preciso ir desmontando sus afirmaciones para demostrar su sinrazón. Bastaba para ello, y para sentenciar inapelablemente el problema de la prioridad, acudir a la cronología, testimonio irrecusable, que, hecho insólito, nadie ha aducido para solucionar este problema.

Un castellano leal se publicó por vez primera en 1841, mientras que Garrett no comenzó la redacción de su tragedia hasta 1843. No cabe, pues, polemizar acerca de la función, activa o pasiva, desempeñada por cada obra respecto de la otra, en el caso de que se encuentren directamente relacionadas, lo que no deja de ser una hipótesis sin probar. Por eso me parece oportuno adelantar que, en mi opinión, ambas son absolutamente independientes entre sí o, al menos, yo no acierto a presentar hechos concretos que denoten la influencia del romance en la tragedia.

El gesto de incendiar el propio palacio pertenece a la vida real de Manuel de Sousa Coutinho, como consta en las fuentes de su biografía. El mismo protagonista del hecho alude a él en el prólogo a su edición de las poesías de Jaime Falcó:

---

(21) T. Braga, ob. cit., pág. 323. El subrayado es de Araújo—o del propio Braga—, no del texto original, que, además, dice *revelación* en vez de *revolución.*

(22) Leopoldo Augusto de Cueto: "Literatura portuguesa", en *El Laberinto,* t. II, págs. 166-7. Corresponde al núm. 11, de 1 de abril de 1845.

(23) En mi opinión, Cueto debe de referirse en este pasaje al hecho de que el texto de *El Moro expósito* va precedido de una cita del prólogo de *Adozinda.*

"Cum vehementer animo commotus essem, nova et inaudita metamorphosis indignantes parietes iniuriae subduxit; in fumum et cineres abiere" (24).

La *Memória histórica* de Lobo, a su vez, lo refiere así:

"Sentiu-se peste em Lisboa no ano de 1599. Os Governadores do Reino procuraram ares livres e resolveram passar-se a Almada e aposentar na casa de Manuel de Sousa [...] Não podendo doutro modo atalhar a tenção dos Governadores, e vendo baldadas as suas justas representações e diligências, se determinou a pôr-lhe fogo e a deixá-la consumir de todo" (25).

Pues bien, conociendo Garrett—consta con toda certeza, y ya se ha aludido antes a ello—esta última obra; habiendo luego procurado más información:

"Versei muito e com muito afincada atenção à memória que já citei do douto sócio da Académia Real das Ciências o Sr. Bispo de Viseu; e coleccionei todas as fontes donde ele derivou e apurou seu copioso cabedal de noticias e reflexões" (26);

figurando entre esas fuentes el prólogo recién citado y otras obras, como las de Francisco de Santa María, Diego Barbosa Machado, etc., que aluden también al incendio; pudiendo, finalmente, asegurarse que conocía varias versiones literarias de la vida de Manuel de Sousa (27), nada más lógico que afirmar, con Figueiredo, que "ao tempo em que escreveu o drama, Garrett já conhecia todos os recursos da Tradição" (28). Y en ese caso, ¿cabe sostener que tomó del Duque de Rivas el episodio del incendio?

Después de los datos que he presentado, creo que no será posible seguir hablando del influjo del escritor español. Garrett pudo haber leído el romance de éste; pero además de no ser preciso

(24) *Operum poeticorum libri quinque Jacobis Falconis,* Madrid, 1600,

(25) Francisco Alexandre Lobo: "Memória histórica e crítica acerca de Frei Luís de Sousa e das suas obras", en *História e Memórias da Académia real das Ciências de Lisboa,* t. VIII, 1.ª parte, 1823.

(26) *Ao Conservatório,* pág. 14.

(27) Doy cuenta de ellas en mi estudio ya citado.

(28) Fidelino Figueiredo: *História da literatura romântica,* Lisboa, 1923, 2.ª ed., pág. 59.

suponer tal lectura, la confrontación directa de ambos textos, repito, lleva a la misma negativa conclusión.

Por su parte, Teófilo Braga, en la línea de la errónea interpretación ya indicada, afirma que la escena del incendio procede de la *comedia famosa:* "Como incomparável artista, Garrett deu forma ao esboço que vira em 1818 na comédia famosa de uma companhia de actores ambulantes" (29).

Una vez más he de contrariar las aseveraciones de Braga. Como acabamos de ver, Garrett tenía el episodio del incendio en la misma historia que dramatizaba y, por tanto, no resulta lógico asignarle otra procedencia.

No trato con esto de negar toda relación entre ambas obras. Opino, por el contrario, que el recuerdo de los efectos escénicos del incendio en la representación popular debió de actuar como estímulo eficaz—entiéndase bien, no como causa eficiente—para que Garrett incorporara a su obra el audaz gesto de Manuel de Sousa. De hecho, la del incendio es una de las dos solas situaciones que recuerda en la Memoria, y la única a que, probablemente, alude en sus citados *Apontamentos*. En este último texto *(vid. supra)* me he basado principalmente para afirmar las relaciones entre la *comedia famosa* y *Frei Luís de Sousa,* pues me parece concluyente. Con esto queda indicado el alcance, hipotético en cuanto a su exacta impronta y desde luego mínimo, que, en mi opinión, ha de otorgarse a la *comedia famosa.*

* * *

Finalmente, como resultado del análisis realizado a través del presente artículo, llego a la conclusión de que en el estudio de las fuentes de *Frei Luís de Sousa* puede, sin detrimento alguno, prescindirse de las obras españolas que en tal concepto venían citándose tradicionalmente.

---

(29) T. Braga, ob. cit., pág. 322.

BIBLIOGRAFÍA Y BIBLIOFILIA

Nebrija y Correa en la "Historia de la conquista del Reino de Navarra", por Isidoro Montiel.

Biografía de la literatura hispánica (Adiciones al tomo I), por José Simón Díaz.

NEBRIJA Y CORREA EN LA "HISTORIA DE LA CONQUISTA DEL REINO DE NAVARRA..."

POR

ISIDORO MONTIEL

El autor de la obra *Historia de la conquista del Reino de Navarra...*, Luis Correa, fué un cronista presencial de aquella guerra, llevada a cabo por las tropas del Rey Católico en el primer tercio del siglo XVI. El mismo lo declara abiertamente en el "Proemio" de su libro, cuando dice: "... mandóme vuestra Señoría, como a servidor, que pues en ella me fallaba, que della escribiese. Yo por cumplir el mandamiento de vuestra Señoría, e aun el precepto divino, que dice, lo que es de César, etc., quise tomar este trabajo" (1).

Aunque la personalidad de Luis Correa no figura en la literatura española como escritor insigne y destacado, sin embargo, por las características y ambiente del libro que escribe parece que era hombre culto y versado en letras, no acostumbrado al manejo de las armas. No es cierto que fuera capitán de las tropas invasoras (2); a lo menos, en toda su *Historia* no se ven vestigios de que fuera guerrero, y como él mismo dice (3), asiste a los hechos de aquella célebre contienda tan sólo como testigo personal, relatando los sucesos como mero narrador de lo que va ocurriendo y

(1) V. Correa, Luis: *Historia de la conquista del Reino de Navarra por el Duque de Alba... Por Don José Yanguas y Miranda...* Pamplona, 1843, pág. 52.

(2) V. Sorarrain: *Catálogo de obras eúskaras...*, Barcelona, 1891, pág. 1.

(3) V. Correa, Luis, ob. cit.

presionado por la insistencia rogada de D. Gutierre de Padilla, Comendador Mayor de la Orden y Caballería de Calatrava, a quien él tuvo empeño en complacer, dedicándole la obra. Deseaba aquel Comendador que las hazañas de su sobrino D. Fadrique de Toledo, Duque de Alba y "Capitán general de España en la dicha conquista", así como las otras de los varios capitanes y osados guerreros que asistieron, quedasen perpetuadas en los anales de la Historia, y a este fin emprendió la tarea de relatar la *Historia* de aquella conquista, que fué la última en jalonar la gran empresa de la unidad nacional española.

La *Historia* de Luis Correa es la única obra que narra por completo la conquista de Navarra, y en ella da a conocer el autor una erudición poco corriente en su época. Revela una gran estima por las glorias de Castilla, y unido a la gran veneración que siente por el Duque de Alba, caudillo de su misma *Historia,* pone en ella toda la gran sinceridad necesaria para facilitar a la sana crítica y a la investigación histórica el conocimiento de la verdad. Tal vez se descubren en ella pasajes exagerados y narraciones inverosímiles, que bien pudieron describirse así como producto de la pasión o fantasía en el juicio del autor, o como consecuencia de la demasiada e ingenua credulidad en los hechos que no presenció; pero la detallada relación de las circunstancias concurrentes en la guerra, la táctica militar de formación en los batallones, la exposición de los nombres, descripción de los vistosos trajes e indumentaria de sus capitanes, héroes los más de ellos en guerras anteriores; el valiente y bravo espíritu animado en los navarros, y la sagaz previsión guerrera y política del Duque de Alba para captarse la voluntad del pueblo y facilitar su conquista, son partes que destacan sobremanera en la obra, haciendo de ella una fuente principal para los historiadores que siguieron.

Zurita arrancó de ella todo lo que escribió sobre este asunto en los *Anales de Aragón* (4), justificando que fué Luis Correa el historiador que más ampliamente narra este suceso; el P. Mariana

(4) V. Zurita y Castro, Jerónimo: *Primera Parte de los Anales de Aragón...*, Zaragoza, 1636.

está de acuerdo sustancialmente con los hechos primordiales (5); los *Anales de Navarra* convienen también en lo sustancial, y la investigación posterior se atiene casi íntegramente a lo expuesto en esta primera y fehaciente crónica.

El autor empieza la obra con un "Proemio", en el que hace resaltar el natural deseo de saber de todo hombre justamente acuciado por la curiosidad que le inspira inquirir los hechos de los hombres célebres y medir los sacrificios de los mismos, para que, "como un claro espejo, se imiten sus obras, si tales son, e sino desechallas como desnudas de toda virtud", sirviéndose así de ellos como de una norma para su vida. Da principio al texto por la pretensión de Luis XII de Francia, en el Concilio de París, que "puso cisma en la Iglesia contra el Papa Julio II", y así se extiende hasta la terminación de la guerra por el Duque de Alba, finalizando la crónica con reiteradas alabanzas a éste. Intercala diversas arengas y hace referencia a un caudal de citas latinas. De estilo suelto y sencillo, sin rebuscamientos, toda la obra va adquiriendo un tono literario especial, en la que la prolijidad y extensión de los títulos de capítulos hacen recordar la de los libros de caballerías. El texto parece inacabado y sin la perfección necesaria, pues a través de sus líneas se observan pequeñas lagunas y algunos vacíos referentes a nombres de personas y de lugares o pueblos, dejados ex profeso (6), porque el autor, en el momento que escribía, no los tuvo presentes, y tal vez, pensando retocar su obra, se propuso rellenar después al terminar la contienda.

Terminada la campaña en diciembre de 1512, e impresa la obra en 1.º de noviembre del siguiente año, cabe suponer que Luis Correa no se dió prisa a corregirla, pues el manuscrito original, con todos los defectos predichos, vino a parar así a manos del impresor Juan Varela de Salamanca, que en su imprenta de Toledo lo dió a luz sin conocimiento del autor. Aparte las escasas

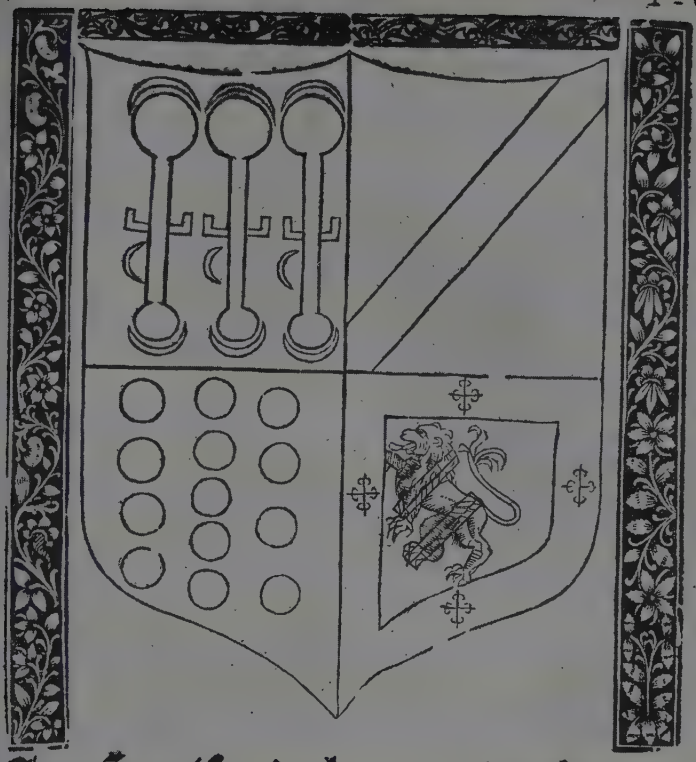
(5) V. Mariana, Juan de: *Historia General de España...*, Madrid, 1733-1741.

(6) Véase en el fol. a6 de la edición de 1513 lo que sigue: "... este camino hasta San Juan de Pie de Puerto fué abierto, en cuya guarda estaba un capitán de infantes llamado... con doscientos hombres" (Luis Correa, ob. cit.).

noticias que oscurecen la biografía del autor, tampoco se conocen más datos para el conocimiento interno o externo del libro que los suministrados por Yanguas en el prólogo de su edición del año 1843. Sánchez Alonso habla también de Luis Correa en sus *Fuentes...* (núm. 1.689), y en su *Historia de la Historiografía* (tomo I, pág. 411) lo contrasta con Zurita y con el manuscrito de la Biblioteca Nacional número 9.198, exponiendo su juicio con estas palabras: "Este libro es más precioso aun, como fuente, que el de Nebrija, siendo la única narración completa del suceso" (7). Ni Pérez Pastor *(Imprenta en Toledo,* núm. 60), ni Bartolomé José Gallardo *(Ensayo,* tomo II, núm. 1.909), ni Allende Salazar *(Biblioteca del Bascófilo,* núms. 941 y 942), ni Sorarrain *(Catálogo de obras eúskaras,* núm. 2), ni aun Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hisp.,* aportan más datos que los referentes a una ligera descripción bibliográfica de la obra. Y entre los extranjeros, P. Boissonade, en su *Histoire de la réunion de la Navarre à la Castille* (París, 1893), a pesar de su copiosa y rica bibliografía, que precede al texto, tampoco se hallan noticias mejores que esclarezcan la persona de Luis Correa y su obra, y al tratar de éste y de Nebrija con sus *Belli Navariensis Libri duo,* los tilda a ambos de oscuros y confusos en el contenido de sus textos.

Por lo que se refiere al texto del libro que comentamos, parece adecuado traer a colación aquí el tema de la tan debatida y espinosa cuestión de la originalidad de Nebrija en su obra *De Belli Navariensi,* que sirve de apéndice a las *Décadas* del mismo autor, como perpetuo acompañante en todas sus ediciones. La mayoría de los investigadores y críticos literarios han dado como un hecho cierto que esta especie de apéndice era obra totalmente original de Nebrija, hasta que la sagacidad de un escritor como Antonio de Odriozola nos descubre lo más sustancioso y sistematizado que en cuestión bibliográfica se ha dicho hasta ahora de Nebrija, apuntando que este apéndice era una traducción, aunque no podía precisar con exactitud de qué obra. Tal revela el citado escritor en el

(7) V. Sánchez Alonso, B.: *Fuentes de la Historia Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1952. *Historia de la Historiografía española...*, Madrid, 1947.



La cõquista del reyno de Nauarra: dirigida al ilustre y muy magnifico señor dõ Gutierre de padilla: comendador mayor dela orden y caualleria de calatraua. Presidẽte delas ordenes de santiago calatraua y alcantara: Del cõsejo secreto dela reyna nuestra señora. Hecha por Luys correa.

Con Preuillegio.

Portada de «La conquista del reyno de Navarra», por Luis Correa.

artículo titulado "La caracola del bibliofilo nebrisense, o la casa a cuestas indispensable al amigo de Nebrija para navegar por el proceloso mar de sus obras", y que se publicó en la *Revista de Bibliografía Nacional* (tomo VII, 1946, fascículos 1.º al 4.º), donde dice: "Nadie tampoco pone hoy en duda (ni se ha puesto en el pasado) que la *Historia de la guerra de Navarra* fué compuesta totalmente por Nebrija, sin ayuda ni intervención de texto castellano alguno. Permítaseme elevar aquí una modesta, pero enérgica voz de disconformidad, pues mi opinión es justamente la contraria, y creo que el proceso del nacimiento de esa obra es de una analogía absoluta con el de la *Historia de los Reyes Católicos,* aunque desconozcamos hoy el autor del texto castellano y el contenido de éste".

La obtención de una escrupulosa y ajustada traducción del texto latino de Nebrija, hecha por el cultísimo y experto latinista Sr. López de Toro, Bibliotecario de la Nacional y distinguido escritor, descubrió el enigma, aclarando con éxito halagüeño que el texto castellano que Odriozola buscaba para Nebrija es precisamente el de Luis Correa. El citado traductor nos lo explica claramente, como técnico, en la "Advertencia" que hace preceder a su traducción, inserta en el primoroso tomo que edita la *Historia de la guerra de Navarra,* de Nebrija, diciendo: "Hablando con entera exactitud y para dar a cada cual lo suyo, es necesario declarar que la *Historia de la guerra de Navarra* es un arreglo; pero no al modo como lo haría un autor de nuestros tiempos, trastrocando capítulos, disimulando giros, presentando de una manera nueva los mismos pensamientos del autor traducido, sin que con él se tuviera más punto de contacto que la materia histórica. La labor de Nebrija tiene algo de esto; pero sustancialmente es una traducción. Aunque se trate de Nebrija, no puede dársele otro nombre". "Al Prefacio sigue una explicación del nombre de Navarra, de su antigüedad, de su situación, y luego un capítulo—que es el primero—, de tonos históricojurídicos, para demostrar que el Rey de España estaba asistido de la razón en sus aspiraciones

a poseer dicho Reino. Y es en el capítulo II (pág. 53 de Correa) donde empieza a tomar como Cirineo a Correa, dándole sus toques correspondientes de gran escriturario, de humanista versadísimo en los historiadores clásicos, y hasta de correcciones oportunas, como la del nombre del Obispo de Zamora, llamándolo correctamente Antonio (fol. 191), mientras que Correa, por error, lo denomina Luis (pág. 78).

Aparte de la identidad en la configuración interna y externa de la mayoría de los capítulos (por ejemplo, capítulo V, en Correa, página 80, y VI, en Nebrija, folio 191 vuelto; el XXIII de Correa, página 220, y el V—libro II—de Nebrija, folio 106—aquí tiene mal la foliación—, etc.), detalle por sí solo bastante para sacar nuestra conclusión, la transmisión íntegra e invariable de frases típicas en Correa a otras tantas reproducciones latinas de Nebrija, da una autoridad muy apreciable a nuestros asertos" (8).

No menos interesante es la importancia tipográfica del libro. Brunet (9), Palau (10) y otros bibliógrafos lo juzgan como obra rara y muy buscada. De tamaño folio, impreso en caracteres góticos, con letras capitales adornadas y bellamente delineadas, el libro se trabajó en la tipografía toledana de 1513 por Juan Varela de Salamanca, impresor de buenos libros, que estuvo tan sólo unos años en la ciudad imperial. La portada se inicia con un grabado representativo, dentro de una orla, del escudo del Mecenas, don Gutierre de Padilla, a quien se dedica la obra, describiéndose en su parte inferior el título de la misma. Tras el "Prohemio", que ocupa el verso de la primera hoja, a toda plana, comienza el texto, a dos columnas, que se extiende así sucesivo a lo largo de 38 hojas, con una foliación signada de *a-c*.

En el presente estudio se ha tenido en cuenta uno de los ejem-

---

(8) V. Nebrija, Elio Antonio de: *Historia de la Guerra de Navarra*. Edición y prólogo del Duque de Alba... Estudio y traducción de José López de Toro, Madrid, 1953, págs. 14-15 y 16-17.

(9) V. Brunet, Jacques-Charles: *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, París, 1860-1865, t. II, col. 297.

(10) V. Palau y Dulcet, Antonio: *Manual del Librero Hispano-americano*... Barcelona, 1951, t. IV, Con-D, pág. 120.

plares de la edición príncipe de 1513 existentes en la Biblioteca Nacional, conservado en la Sección de Raros con la signatura R-5661, utilizando al mismo tiempo el texto preparado en la edición de Yanguas, de 1843, que hasta el momento suponemos es la única reimpresión de la obra que comentamos.

"BIBLIOGRAFIA DE LA LITERATURA HISPANICA" (ADICIONES AL TOMO I)

POR

JOSE SIMON DIAZ

(Continuación.)

ANTOLOGIAS

AMERICA

4846

AGUINALDO puertorriqueño de 1843. Edición conmemorativa del centenario. [San Juan.] Universidad de Puerto Rico. 1946. 106 págs. con facs. 21 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 49-22286*.

4847

ANTOLOGIA Puertorriqueña, prosa y verso, para lectura escolar por Manuel Fernández Juncos. Nueva York-Filadelfia Hinds, Noble & Eldredge. 1907. X + 164 págs. 19 cm.
V. núm. 1860.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 7-21390.

4848

POESIA puertorriqueña, antología para niños; recopilación, selección y ordenación por Carmen Gómez Tejera y Juan Asencio Alvarez-Torre; con unas palabras de Juan Ramón Jiménez. La Habana. [Cultural.] [1938.] XXI + 411 págs. 24 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 39-12463.

[SANTO DOMINGO]

4849

ANTOLOGIA poética dominicana... por P. R. Contín y Aybar. 2.ª ed. Ciudad Trujillo. Libr. Dominicana. 1951. XXIII + 240 págs. + 4 hs. 24 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

COLECCIONES FOLKLORICAS

PENINSULA IBERICA

4850

BAZAR de canciones de Navidades y Reyes. Selección de Angel Lacalle. Barcelona. V. Ferrer. [1945.] 96 págs. con grabs. y música. 22 cm. (Bazar de canciones, II.)

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 4-24.569.

4851

BAZAR de canciones de corro. Selección de Angel Lacalle. Barcelona. V. Ferrer. [1952.] 96 págs. con grabs. y música. 22 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 7-20.494.

4852

BAZAR de canciones a la Virgen. Barcelona. V. Ferrer. [1952.] 96 págs. 22 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 7-20.497.

4853

CANCIONERO popular de Cartagena. Recogido, glosado y precedido de un estudio preliminar, por Antonio Puig Campillo... Prólogo por José García Vaso. Cartagena. Imp. Gómez. [1953.] 298 + VII págs. 21,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

4854 (+ 1906)

CANCIONERO Popular de Extremadura... Por Bonifacio Gil García. 1931.

Crítica:

a) Juliá, E., en *Anales de la Universidad de Madrid. Letras,* II, Madrid, 1933, páginas 98-99.

4855

CANCIONERO popular de la provincia de Madrid... Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición por Marius Schneider y José Romeu Figueras. [Barcelona.] Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Talls. Gráfs. M. Galve.] 1951. 2 vols. 26 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

4856

CANTARES de boda. Por José María de Cossío. (En *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* X, Santander, 1928, págs. 225-31; XII, 1930, págs. 309-11.)

Recogidos en Tudanca. Completa la colección publicada por José María de Pereda en *De cómo se celebran todavía las bodas en cierta comarca montañesa... (Homenaje a Menéndez y Pelayo.* Tomo II. 1899. Pág. 941.)

4857

CINCO cuentezuelos populares andaluces, recogidos y anotados por Francisco Rodríguez Marín. (En *La Enciclopedia,* 1880, págs. 721-34.)

Tirada aparte: 1880. 14 págs. 22 cm. Cit. por Amezúa, en su *Bibliografía* de Rodríguez Marín.

4858

COLECCION de cantares de boda. Recogida en el Valle de Laciana, Babia y Alto Bierzo por J. Alvarado y Albo. León. Imp. de La Democracia. 1919. 57 páginas. 4.º

Crítica:

a) Krüger, F., en *Revista de Filología Española,* IX, Madrid, 1922, págs. 337-38.

4859 (+ 1964)

CUENTOS Asturianos... por A. de Llano Roza de Ampudia. 1925.

Crítica:

a) Hoffmann-Krayer, E., en *Schweizerisches Archiv für Volkskunde,* XXIX, Basel, 1929, pág. 269.
b) J. S., en *Boletín del Centro de Estudios Asturianos,* II, Oviedo, 1925, páginas 101-2.

4860 (+ 1972)

CUENTOS y Poesías Populares Andaluces... por Fernán Caballero [*seud. de Cecilia Bohl de Fäber*]. 1859.

4861 (+ 1977)

CUENTOS Populares Españoles... por A. M. Espinosa. 1923-26.

Crítica:

b) Krüger, F., en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen,* L, Braunschweig-Berlín, 1926, páginas 267-68.

4862 (+ 1978)

——. 1946-47.

Crítica:

d) Rohlfs, G., en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen,* CLXXXVII, Braunschweig, 1950, pág. 172.

4863 (+ 1979)

CUENTOS Populares de Extremadura... por Sergio Hernández de Soto. Tomo I. [Madrid. Est. tip. de Ricardo Fe.] [1886.] 301 págs. + 1 h. 18,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* F.i.-157 (vol. X).

4864 (+ 2008)

FOLKLORE o Cancionero Salmantino, por Dámaso Ledesma. 1907.

Crítica:

a) Domínguez Berrueta, J., en *Cultura Española,* Madrid, 1908, 3.º, pág. 789.

4865

FOLKLORE Oftalmológico. Recopilación de refranes, costumbres y remedios populares referentes a la función de los ojos por... Antonio Castillo de Lucas. Masnou. Laboratorios del Norte de España. [Tip. L. N. E.] 1944. 37 págs. con ilustr. + 1 h. 22 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* V-1.696-27.

4866

GORJEOS del alma. Cantares populares coleccionados por Ramón Caballero. Madrid. [Imp. de la Biblioteca Universal.] 1884. VIII + 178 págs. 13,5 cm. (Biblioteca Universal, XCVII.)

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 2-54.280. — WASHINGTON. *Congreso.* 17-5353.

4867 (+ 2025)

LIRICA Popular... Por M. García Matos. 1947.

Crítica:

a) V. T. M., en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* Méjico, 1946, núm. 14, págs. 93-94.

4868 (+ 2028)

LITTERATURES (Les) populaires de toutes les Nations. 1881-1907.

4869

MAS de 2.500 refranes relativos a la mujer. Soltera, casada, viuda y suegra. Por José Jara Ortega. Madrid. Inst. Edit. Reus. [s. i.] 1953. 332 págs. 20,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 7-20.720.

4870

MAS de setecientos refranes de caza recogidos, ordenados y comentados por José Jara Ortega. Madrid. Instituto Edit. Reus. 1950. 119 págs. con ilustr. + 1 h. 20,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* V-2.181-11.

4871

MEJORES (Las) Coplas Españolas. Selección de V. García Calderón con un ensayo preliminar de Emilio Carrere. París. Edit. Franco-Ibero-Americana. [s. a.] 173 págs. + 1 h. 11 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 2-75.289.

4872 (+ 2042)

PERROLOGIA... Por Ricardo Monner Sans. (En *Humanidades,* V, 1923, páginas 49-214.)

Crítica:

a) Múgica, P. de, en *Zeitschrift für ro-*

manische Philologie, XLIV, Halle, 1924, págs. 638-40.

4873 (+ 2069)

REFRANERO (El) General Español... Por José M.ª Sbarbi. 1874-78.

Crítica:

b) *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* IV, Madrid, 1874, págs. 434-35. (Del tomo I.)

4874

REFRANERO general ideológico español compilado por Luis Martínez Kleiser... Madrid. Real Academia Española. [Imp. Aguirre.] 1953. XXIX + 783 páginas + 1 h. 32 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 4-40.646.

4875

REFRANERO internacional de la Música y de la Danza, por J. Ricart Matas. Prólogo por Tomás Carreras y Artau. Barcelona. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Imp. Casa Provincial de Caridad.] 1950. XV + 377 páginas + 1 h. 25 cm.

Ordenado por conceptos.
Págs. 365-67: Bibliografía.

Crítica:

a) Araujo, Orlando, en *Archivos Venezolanos de Folklore,* I, Caracas, 1952, págs. 211-16.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* M-5.467.

4876 (+ 2074)

REFRANES (Los) del Almanaque... Por Francisco Rodríguez Marín. 1896.

Crítica:

a) Cañal, Carlos, en *Revista Crítica de Historia y Literatura,* I, Madrid, 1896, págs. 291-92.

4877 (+ 2086)

REFRANES (12.600 más)... por Francisco Rodríguez Marín. 1930.

Crítica:

a) Beardsley, W. A., en *Hispania,* XV, Stanford, 1932, págs. 193-96.

4878

REFRANES, dichos, mazadas... en el Somontano y montaña oscense... Por Pedro Arnal Cavero. Zaragoza. Institución "Fernando el Católico". 1953. 325 págs.

Crítica:

a) Valenzuela Foved, V., en *Argensola,* IV, Huesca, 1953, pág. 387.

4879 (+ 2090)

REFRANES, Modismos y Cantares... Por Gabriel M.ª Vergara. 1907.

Crítica:

a) V. C. A., en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* XLI, Madrid, 1907, págs. 143-44.

4880

SEGUIDILLAS recogidas en diferentes regiones de España por Gabriel María Vergara Martín. 1.ª ed. Madrid. Hernando. 1932. 208 págs. 18,5 cm. (Biblioteca Folklórica Española.)

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 2-90.066.—WASHINGTON. *Congreso.* 36-16600.

4881 (+ 2105)

TIERRAS (Por) de León, por C. Morán Bardón. 1925.

Crítica:

a) Krüger, F., en *Revista de Filología Española,* XIII, Madrid, 1926, pág. 306.

AMERICA

4882

FOLKLORE de las Américas. Primera antología, por Félix Coluccio. Buenos Aires. Edit. El Ateneo. [Gráf. B. U. Chiesino.] 1949. 466 págs. + 33 láms. 21 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

[MEJICO]

4883 (+ 4490)

DECIMA (La) en México... Por Vicente T. Mendoza. 1947.

Crítica:

a) Pereda Valdés, Ildefonso, en *Tradición,* V, Cuzco, 1953, núms. 12-14, páginas 158-59.

4884

MEXICAN proverbs. Selected and translated by G. Gómez de Estavillo. Méjico. 1948. 325 págs.

[HONDURAS]

4885

PEQUEÑO (El) refranero escolar hondureño. Arreglo de Rubén Antúnez C. San Pedro Sula. Edit. Antúnez. 1951. 4 hs. + 92 págs. 14,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

[NICARAGUA]

4886 (+ 2166)

ROMANCES y Corridos Nicaragüenses. Por Ernesto Mejía Sánchez. 1946.

Crítica:

a) Díaz y de Ovando, Clementina, en *Revista de Historia de América,* Méjico, 1949, núm. 27, págs. 189-91.

[COLOMBIA]

4887

ADIVINANZAS con plantas en la Hoya del Cauca. Por Silvio Yepes Agredo. (En *Revista de Folklore,* Bogotá, 1951, núm. 6, págs. 255-87.)

4888 (+ 2170)

CANTARES de Boyacá, por O. Quiñones Pardo. Bogotá. Tip. Colón. [1937.] XXIV + 222 págs. 17,5 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 38-30321.

4889

CANTAS del Valle de Tenza. Compiladas por Joaquín R. Medina. Estudio preliminar de José Vargas Tamayo. Bogotá. Instituto de Etnología y Arqueología. 1949. 3 vols.

4890

OTROS refranes y modismos colombianos. Por Julio César García. (En *Revista de Folklore,* Bogotá, 1951, núm. 6, págs. 241-47.)

Adiciones al *Refranero Colombiano* de L. A. Acuña (1948).

4891 (+ 2181)

REFRANERO de Boyacá. Por O. Quiñones Pardo. 1944. 18 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 45-20935.

4892

REFRANERO Colombiano. Por Luis Alberto Acuña. 2.ª ed. Bogotá. Edit. Espiral. 1951.

V. núm. 2182.

Crítica:

a) Peñalver, Enriqueta, en *Archivos Venezolanos de Folklore,* I, Caracas, 1952, núm. 1, págs. 201-2.

[ECUADOR]

4893

ADIVINANZAS ecuatorianas. Por Justino Cornejo. (En *Revista del Instituto Nacional de la Tradición,* I, Buenos Aires, 1948, págs. 295-356.)

4894 (+ 2197)

CENTON Lírico... Por José E. Machado. 1920.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 36-31362.

[CHILE]

4895

ADIVINANZAS usadas en Chile. Por Eliodoro Flores. (En *Cuarto Congreso Científico de Chile.* Tomo V, vol. XVII. Santiago de Chile. 1908. Pág. 97.)

4896 (+ 2220)

ADIVINANZAS corrientes... por E. Flores. 1911.

También en los *Anales de la Universidad de Chile,* CXXVIII, Santiago de Chile, 1911, págs. 765-844.

4897 (+ 2211)

VIEJOS Cantos... Por J. E. Machado. Caracas. Tip. Americana. 1921. 20 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 24-12949.

4898

CUATRO cuentos populares de Nirivilo. Por Albertano González. (En *Archivos del Folklore Chileno,* Santiago de Chile, 1951, núm. 3, págs. 91-103.)

4899 (+ 2227)

CUENTOS chilenos... por Ramón A. Laval. 1910.

Es tirada aparte de la *Revista de la Sociedad de Folklore Chileno,* I, núm. 2, y de los *Anales de la Universidad de Chile,* CXXV, 1909, págs. 955-96.

4900

CUENTOS para niños, recogidos del folklore chileno y seleccionados del folklore internacional por Bernardo Ibáñez y L. Saavedra Gómez. Santiago. Imp. El Esfuerzo. 1936.

4901

CUENTOS populares chilenos y araucanos, recogidos de la tradición oral, por S. de Sauniere. (En *Revista Chilena de Historia y Geografía,* 1916-1918.)

4902

——. (En *Revista de Folklore Chileno,* VII, 1918.)

Hay traducción francesa e inglesa.

4903

CUENTOS tradicionales en Chile. Por Manuel Guzmán Maturana. (En *Anales de la Universidad de Chile,* Santiago de Chile, 1934, págs. 34-81.)

Tirada aparte: Santiago de Chile. Prensas de la Universidad. 1934. 127 págs.

4904

FOLKLORE: Adivinanzas recogidas en Linares por Julio Chacón del Campo. (En *Revista Linares,* año X, 1942, núm. 38.)

4905

FOLKLORE: adivinanzas recogidas de la tradición oral. Contribución al estudio del folklore regional. Por M. y E. M. H.

(En *Revista Universitaria,* año I, Iquique, 1927, núms. 1-9; año II, 1928, números 1-8.)

4906

FOLKLORE Hispano Americano: Cuentos populares en Chile recogidos de la tradición oral, por Ramón A. Laval. (En *Revista Chilena de Historia y Geografía,* 1922-24, núms. 48-53.)

Tirada aparte: Santiago de Chile. Imp. Cervantes. 1923. 303 págs.

4907

FOLKLORE linarense: dichos y refranes. Por Julio Chacón del Campo. (En *Revista Linares,* año XII, 1944, núm. 45.)

4908

FOLKLORE linarense: Dichos populares. Por Julio Chacón del Campo. (En ídem, año XI, 1944, núm. 44.)

4909

LENGUAJE (Del) del pueblo (Dichos, refranes y proverbios). Por Ulises Gallador. Prólogo de Francisco A. Coloane. Santiago de Chile. Imp. Cultura. 1946. 34 págs.

4910

FOLKLORE Chileno. Aspectos populares infantiles. [Por] Oreste Plath. Santiago de Chile. Prensas de la Universidad. 1946. 120 págs. 27 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* H.A.-21.418.

4911 (+ 2229)

NANAS o Canciones de cuna... coleccionadas por Eliodoro Flores y puestas en música por Ismael Parragues. (En *Revista Chilena de Historia y Geografía,* XVI, Santiago de Chile, 1915, págs. 386-415.)

Tirada aparte: Santiago de Chile. Imp. Universitaria. 1916. 32 págs. 8.º

4912

REPERTORIO folklórico de Chiloé, por Galvarino Ampuero. (En *Anales de la Universidad de Chile,* año CXI, Santiago de Chile, 1952, núms. 85-86, páginas 5-96.)

4913

TRADICIONES, leyendas y cuentos populares recogidos de la tradición oral en Carahue (Chile), por Ramón A. Laval. (En *Revista Chilena de Historia y Geografía,* XXXIV, Santiago de Chile, 1920, págs. 389-430; XXXV, págs. 241-89.)

Tirada aparte: Santiago de Chile. Imp. Universitaria. 1920. 164 págs.

[PERU]

4914

MITOS, leyendas y cuentos peruanos. Selección y Notas de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. [Lima.] Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural. [Imp. del Ministerio de Educación Pública.] [1947.] 331 págs. + 1 h. 20 cm. (Colección Escolar Peruana, IV.)

Ejemplares:

MADRID. *Ateneo.* D-7.432. *Nacional.* H.A.-21.369.

[ARGENTINA]

4915 (+ 2239)

CANCIONERO Popular Cuyano. Por Juan Draghi Lucero. 1938.

Es tirada aparte del tomo VII de los *Anales del Primer Congreso de Historia de Cuyo.*

4916

CANTARES de la tradición bonaerense... Contenidos en dos cuadernos manuscritos pertenecientes a Don Justo P. Rodríguez. (En *Revista del Instituto Nacional de la Tradición,* I, Buenos Aires, 1948, págs. 258-94.)

4917

CANTARES tradicionales del Norte. Antología breve por Juan Alfonso Carrizo. Buenos Aires. [Tall. Optimus.] 1939. 49 págs. + 1 h. 24 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

4918

CUENTOS de la tradición oral argentina. Por Alberto Carrizo y Jesús María Carrizo. (En *Revista del Instituto Nacional de la Tradición,* I, Buenos Aires, 1948, págs. 209-57.)

4919

DICCIONARIO Folklórico Argentino... [Por] Félix Colluccio. 1948.

Contiene adivinanzas, refranes, leyendas, etcétera.

4920

——. 2.ª ed. aumentada y corregida. Buenos Aires. El Ateneo. [Artes Gráfs. B. U. Chiesino.] [1950.] 503 págs. + láms. 23 centímetros.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.— Nacional.* H.A.-20.995.

4921 (+ 2255)

LIRICA Popular... Por E. Morales. 1927.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 23-20403.

4922

REFRANERILLO de la alimentación del Norte argentino... por J. M. Carrillo. Buenos Aires. Edit. Arandu. 1945. 87 págs.

Crítica:

a) Krüger, F., en *Anales del Instituto de Lingüística,* V, Mendoza, 1952, páginas 437-38.

4923 (+ 2260)

VOCABULARIO y Refranero Criollo... de Tito Saubidet. Buenos Aires. Kraft. 1943. XV + 421 págs.

Crítica:

a) M. M. L., en *Revista Hispánica Moderna,* XIX, Nueva York, 1953, pág. 114.

[PUERTO RICO]

4924 (+ 2280)

FOLKLORE Portorriqueño... por R. Ramírez de Arellano. 1926.

Crítica:

b) Hoffmann-Krayer, E., en *Schweizerisches Archiv für Volkskunde,* XXIX, Basel, 1929, pág. 267.

[SANTO DOMINGO]

4925 (+ 2287)

FOLKLORE de la República Dominicana. Título del original inglés Folk-lore from the Dominican Republic. [*Por Manuel José Andrade.*] Ciudad Trujillo. Universidad de Santo Domingo. [Editora Montalvo.] [1948-...] 2 vols. 23 cm. Tomo I: Cuentos folklóricos.

Crítica:

a) L. I., en *Archivo Ibero-Americano,* XII, Madrid, 1952, pág. 381.

Ejemplares:

MADRID. *Ateneo.* D-7.604/5. *Instituto de Cultura Hispánica. — Nacional.* H.A.i.-1.083.

4926

REFRANERO Dominicano. Por Emilio Rodríguez Demorizi. Roma. Tip. G. Menaglia. 1950. 274 págs. + 1 h. 21 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.— Nacional.* H.A.-21.364.

OTROS LUGARES

4927

FOLKLORE español de la Isla de Guam. Por Francisco Ramón Espinosa. (En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* IX, Madrid, 1953, págs. 95-125.) Romances, pastorelas, etc.

MONOGRAFIAS GENERALES

PENINSULA IBERICA

4928 (+ 2302)

ABREU GOMEZ, ERMILO. *Literatura...* Méjico. Libr. Robredo. 1937. 17,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*—WASHINGTON. *Congreso.* 38-30312.

4929 (+ 2306)

ALPERN, HYMEN. *The ten Greatest Spanish Books.* (En *Hispania,* XIV, 1931, págs. 205-12.)

4930 (+ 2313)

DICCIONARIO de Literatura Española. 1949.

Crítica:

a) Vientós Gastón, N., en *Asomante,* San Juan de Puerto Rico, 1949, n.° 3, págs. 89-90.
b) Woodbridge, H. C., en *Books Abroad,* XXIV, Norman, 1950, n.° 2, pág. 174. (Con reparos.)

4931

——. 2.ª ed. Madrid. Revista de Occidente. 1953. XIII + 926 págs. 22 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.—Instituto de Cultura Hispánica.*

4932 (+ 2327)

LIAÑO, ALVARO AUGUSTIN DE. *Noticias literarias...* 1824.

4933 (+ 2334)

MENENDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *Polémicas, indicaciones y proyectos...* 1876.

Crítica:

b) J. de V., en *Polybiblion,* XIX, París, 1877, págs. 139-40.

4934

SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS. *Ensayo de un Diccionario de la Literatura. Tomo II: Escritores españoles e hispanoamericanos.* Madrid. Aguilar. 1949. 1866 págs. 17 cm. Diccionario bio-bibliográfico.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 6 i.-12.495 (vol. II).

AMERICA

4935

DIFFIE, BAILEY W. *Latin-American civilization. Colonial period...* 2.ª ed. Harrisburg. Stackpole Sons. [The Telegraph Press.] [1947.] XVI + 812 páginas + 24 láms. + 20 mapas. 23,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* H. A.—16.431.

4936

FURLONG, GUILLERMO. *La cultura femenina en la época colonial.* Buenos Aires. Edit. Kapelusz. 1951. 264 págs. 21,5 cm.

Crítica:

a) Sabor Villa, Sara, en *Revista de Historia de América,* Méjico, 1951, n.° 32, págs. 256-61.

4937

HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO. *Caminos de nuestra historia literaria.* (En *Valoraciones,* La Plata, 1925, n.° 6, páginas 246-52; n.° 7, págs. 27-32.)

4938

——.——. (En *Seis ensayos.* Págs. 37-51.)

4939

——.——. (En *Ensayos en busca de nuestra expresión.* Buenos Aires. Edit. Raigal. [1952.] Págs. 51-60.)

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

4940 (+ 2356)

——. *Literary currents...* 1945.

Crítica:

c) Córdova Infante, Julia, en *Asomante,* II, San Juan, 1946, n.ª 4, págs. 105-6.

4940 bis

——. *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica. [Traducción de Joaquín Díez-Canedo.]* Méjico. Fondo de Cultura Económica. [Gráf. Panamericana.] [1949.] 340 págs. + 2 hs. + 1 lám. 22 cm.

Crítica:

a) Bartholomew, R., en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* III, Méjico, 1949, págs. 197-200.
b) Lago Carballo, A.-A., en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 1950, n.º 15, págs. 581-86.
c) Speratti Piñero, Emma S., en *Filología,* I, Buenos Aires, 1949, págs. 208-12.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.—Facultad de Filosofía y Letras.* S.º 40 y S.º 60.—*Nacional.* H. A.-20-331.

4941 (+ 2358)

LOPEZ, ERNESTINA A. *¿Existe una literatura americana?* 1901. 24 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 28-2626.

4942

TORRE REVELLO, JOSE. *El Libro, la Imprenta y el Periodismo...* 1940.

Crítica:

h) Tamayo, J. A., en *Revista de Filología Española,* XXV, Madrid, 1941, páginas 279-84.

4943

VICUÑA CIFUENTES, JULIO. *Sobre por qué no existe una literatura americana.* (En *He dicho.* 1926. Págs. 233-242.)

[MEJICO]

4944

JIMENEZ RUEDA, JULIO. *Historia de la Cultura en México. El Virreinato.* Méjico. Cultura. [s. i.] 1950. 335 págs. 24 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* H. A.-21.554.

[GUATEMALA]

4945 (+ 2375)

SALAZAR, RAMON. *Historia...* 1897.

Crítica:

a) Iberia, Henry de, en *Revista Crítica de Historia y Literatura,* III, Madrid, 1898, págs. 112-14.

4946

——. *Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala. (Epoca colonial.)* Guatemala. Ministerio de Instrucción Pública. 1951. 3 vols. (Biblioteca de Cultura Popular 20 de Octubre, XI-XIII.)

[COLOMBIA]

4947 (+ 2379)

MAYA, RAFAEL. *Consideraciones...* 1944.

Crítica:

a) Byles, Luisa, en *The Americas,* III, Washington, 1947, págs. 405-6.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

[PANAMA]

4948

MIRO, RODRIGO. *La cultura colonial en Panamá.* Méjico. B. Costa Amic. 1950. 69 págs.

[VENEZUELA]

4949

ARROYO ALVAREZ, EDUARDO. *Bosquejo histórico de nuestra cultura.* (En *Revista Nacional de Cultura,* XII, Caracas, 1951, n.º 85, págs. 208-19.)

[CHILE]

4950

MARQUEZ EYZAGUIRRE LUIS E. *Caracteres generales de la literatura chi-*

lena. (En *Revista Católica,* LXV, Santiago de Chile, 1923, págs. 129 y 189.)

[ARGENTINA]

4951 (+ 2402)

TRENTI ROCAMORA. J. LUIS. *La Cultura...* 1948.

Crítica:

c) A. I. en *Revista Hispánica Moderna,* III, Nueva York, 1947, pág. 75.

[SANTO DOMINGO]

4952

HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO. *La Cultura y las Letras coloniales en Santo Domingo.* (En *Ensayos en busca de nuestra expresión.* Buenos Aires. [1952.] Págs. 86-89.)

V. núm. 2410-11.

MONOGRAFIAS ESPECIALES

PENINSULA IBERICA

a) *Temas.*

4953

ALVAREZ ANGULO, TOMAS. *Origen y formación del idioma español y de su literatura. Conferencia...* Madrid. [Gráfs. Halar.] 1952. 31 págs. 24,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* V-2.265-48.

4954

ARCO, RICARDO DEL. *La "Dueña" en la Literatura Española.* (En *Revista de Literatura,* III, Madrid, 1953, páginas 293-343.-

4955

BELL, A. F. G. *The Spanish attitude towards nature.* (En *Bulletin of Spanish Studies,* XXIV, Liverpool, 1947, páginas 74-78.)

4956

——. *Imagination in Spanish literature.* (En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal.* Tomo I. Madrid. 1950. Págs. 221-27.)

4957 (+ 2532)

CABAÑAS, PABLO. *El mito de Orfeo...* 1948.

Crítica:

h) Campos, J., en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* XXV, Santander ,1949, págs. 384-87.
i) Carrasco Urgoiti, S., en *Revista Hispánica Moderna,* XVI, Nueva York, 1950, pág. 166.
j) Maniet, A., en *Les Lettres Romanes,* V, Lovaina, 1951, págs. 157-58.

4958

COROMINAS, PEDRO. *El sentimiento de la riqueza en Castilla.* (En *El sentimiento de la riqueza en Castilla. Conferencias...* Madrid. Imp. de Fortanet. 1917. Págs. 61-220.)
Su expresión en los cantares de gesta, crónicas, romances, etc.

4959

——. *El realismo en la literatura castellana.* (En la misma obra, págs. 230-35.)

4960

COSSIO, JOSE MARIA DE. *Fábulas mitológicas en España.* Madrid. Espasa-Calpe. 1952. XV + 907 págs. con ilustr. 22,5 cm.

Crítica:

a) Romera-Navarro, M., en *Hispanic Review,* XXI, Filadelfia, 1953, págs. 235-236.
b) Romeu Figueras, José, en *Arbor,* Madrid, n.° 87, págs. 457-59.

Ejemplares:

MADRID. *Academia Española.* 13-V-47.— *Consejo. General.—Instituto de Cultura Hispánica.*

4961

COTARELO Y VALLEDOR, ARMANDO. *La leyenda de D.ª Estefanía la desdichada. Discurso...* Santiago. Imp. de El Eco. 1907. 168 págs. + 1 h. 25,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

4962 (+ 2705)

GENDARME DE BÉVOTTE, GEORGES. *La légende de Don Juan...* 1906.

Ejemplares:

PARIS. *Nationale.* 8.° Y. 344.

4963

GOMEZ TEJERA, CARMEN. *Programa de Lengua y Literatura españolas para las Escuelas Superiores...* San Juan. Departamento de Instrucción. [1938.] 25 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

4964 (+ 2730)

GUIETTE, ROBERT. *La légende de la Sacristine...* 1927.

Crítica:

c) Bolte, J., en *Literaturblatt für germanische und romanische Literature,* L, Leipzig, 1929, págs. 111-12.

4965

HÄMEL, A. *Gang und Wesen der spanischen Literatur.* (En *Germanisch-romanische Monatschrift,* XII, Heidelberg, 1924, págs. 364-75.)

4966

HATZFELD, HELMUT. *The Situation in the Field of Hispanic Style Studies.* (En *Estudios hispánicos. Homenaje a A. M. Huntington.* Wellesley. 1952. Páginas 233-52.)

4967 (+ 2781)

KAWCZYNSKI, MAXIMILIEN. *Essai comparatif...* 1889. 220 págs. 8.°

Ejemplares:

PARIS. *Nationale.* 8.° Y. 147.

4968 (+ 2801)

LEVI, EZIO. *Storia...* 1914.

Crítica:

b) Dejob, Ch., en *La Revue,* LXXIV, París, 1915, págs. 56-57.
c) G. M., en *Studi di Filologia Moderna,* VII, Catania, 1914, págs. 331-32.

Ejemplares:

ROMA. *Nazionale.* 220. H. 119.

4969

LIDA DE MALKIEL, MARIA ROSA. *La métrica de la Biblia: Un motivo de Josefo y San Jerónimo en la literatura española.* (En *Estudios hispánicos. Homenaje a A. M. Huntington.* Wellesley. 1952. Págs. 335-59.)

4970

MADARIAGA, SALVADOR DE. *Don Juan y la Don-juanía.* Buenos Aires. Edit. Sudamericana. [Cía. Impresora Argentina.] 1950. 92 págs. 19 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

4971 (+ 2876)

MENENDEZ PIDAL, RAMON. *La Epopeya Castellana...* 1945.

Crítica:

b) Lapesa, R., en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* III, Méjico, 1949, páginas 396-98.

4972 (+ 2877)

——. *La leyenda...* 1896.

Crítica:

f) Cotarelo y Mori, E., en *Revista Crítica de Historia y Literatura,* II, Madrid, págs. 47-50.

4973

——. *Los españoles en la Historia y en la Literatura.* [Buenos Aires.] Espasa-Calpe. [Americalee.] [1951.] 229 págs. + 3 hs. 22 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Ateneo.* D-7.775.

4974

NOZICK, MARTIN. *The Inez de Castro Theme in European Literature.* (En *Comparative Literature,* III, Eugene, 1951, págs. 330-41.)

4975

PETRICONI, H. *El tema de Lucrecia y Virginia.* (En Clavileño, Madrid, 1951, n.° 8, págs. 1-5.)

4976

PINO SAAVEDRA, YOLANDO. *Pedro Urdemales en el folklore y en la literatura española y chilena. Notas para una monografía a propósito de la última obra de Acevedo Hernández.* (En *Revista Espartaco,* 2.ª época, 1948, n.° 4, páginas 33-38.)

4977 (+ 2977)

RENNERT, HUGO A. *The Spanish...* 1912.

Crítica:

a) Hämel, A., en *Literaturblatt für*

germanische und romanische Philologie, XXXIV, Leipzig, 1913, col. 379.

4978

RESNICK, SEYMOUR. *The Jew as portrayed in early Spanish literature.* (En *Hispania*, XXXIV, Washington, 1951, págs. 54-58.)

4979

REYES, ALFONSO. *Ejercicios de historia literaria española.* (En *Trazos de historia literaria.* [Buenos Aires.] Espasa-Calpe. [1951.] Págs. 137-47. Colección Austral).

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

4980

RULL Y VILLAR, BALTASAR. *El sentido jurídico del pueblo valenciano a través de su literatura. Discurso...* (En *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 2.ª época. XIII, Valencia, 1952, páginas 116-39.)

4981

RUMEU DE ARMAS, ANTONIO. *Historia de la censura literaria gubernativa en España. Historia. Legislación. Procedimientos. Prólogo de Santiago Magariños Torres.* Madrid. Aguilar. [Bolaños y Aguilar.] 1940. 228 págs. + 2 hs. 22 cm.
Tesis doctoral.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* I-91.III.

4981 bis

SCHÖKEL, L. A. *El humor y lo cómico.* (En *Humanidades*, III, Comillas, 1951, págs. 96-108 y 200-21.)
Sobre el tema del humor en la literatura española.

4982

SERIS, HOMERO. *Guía para nuevas investigaciones de literatura española.* (En *Estudios hispánicos. Homenaje a A. M. Huntington.* Wellesley. 1952. Páginas 541-69.)

4983 (+ 3059)

SIMON DIAZ, JOSE. *Aportación documental...* 1947-51. 8 fascículos.

4984 (+ 3060)

SIMONE BROOWER, F. DE. *Don Giovanni...* 1894.

Crítica:

a) Farinelli, A., en *Revista Crítica de Historia y Literatura*, Madrid, 1895, páginas 8-12.

4985 (+ 3062)

STEVENS, CH. H. *Study of the Menaechmi Theme...* 1939.
Crítica:
a) Hill, J. M., en *Hispanic Review*, VIII, Filadelfia, 1940, págs. 364-67.

b) *Poesía.*

4986

ALONSO, MARIA ROSA. *El tema del mar en la lírica española.* (En *Arbor*, XXIII, Madrid, 1952, págs. 41-72.)

4897

ALLUE Y MORER, FERNANDO. *Toledo en la poesía castellana. Discurso...* (En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, años XXVI-XXVII, Toledo, 1948-49, n.º 62-63, págs. 81-217.)

4988

ARREDONDO, F. *Hacia un ensayo humanístico. La Santísima Virgen en la Lírica española.* (En *Humanidades*, II, Comillas, 1950, n.º 1, págs. 115-32.)

4989 (+ 2513)

BLASI, F. *La Serranilla...* 1941.
Tirada aparte: 1941.

Crítica:

b) Pellegrini, Silvio, en *Cultura Neolatina*, IV, Roma, 1944-45, págs. 178-80.

Ejemplares:

ROMA. *Nazionale.* 320. C. 601.

4990

BONET, JOAQUIN A. *La poesía de Asturias. Discurso...* Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos. [Gráfs. Summa.] 1950. 34 págs. + 1 h. 24 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

4991

CISNEROS, LUIS JAIME. *Muerte y Amor en la tradición castellana.* (En *Tradición,* I, Cuzco, 1950, n.º 2, páginas 53-60.)

4992

CLARKE, DOROTHY C. *Sobre la "espinela".* (En *Revista de Filología Española,* XXIII, Madrid, 1936, págs. 293-305.)
V. núm. 2572.

4993

[CONDE, CARMEN] FLORENTINA DEL MAR [seud.]. *Dios en la Poesía.* Madrid. Edit. Alhambra. [Talls. Gráfs. Marsiega] [s. a.] 118 págs. + 1 h. 12 cm. (Colección Dulcinea.)

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 4-13.976.

4994

DIAZ-PLAJA, FERNANDO. *La Muerte en la Poesía española.* (En *La Muerte en la Poesía española.* Madrid. A. Aguado [s. a., pero 1952]. Págs. 9-103.)

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 7-19.999.

4995

DIEGO, GERARDO. *La Navidad en la Poesía española.* Madrid. Ateneo. 1952. 46 págs. + 2 hs. 18,5 cm. (O Crece o Muere.)

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

4996

EMETERIO DE JESUS MARIA (Fr.). *Nuestra poesía clásica asuncionista.* (En *El Monte Carmelo,* LI, Burgos, 1947, págs. 197-232.)

4997 (+ 2703)

GAUTHIER, MARCEL. *De quelques jeux d'esprit.* (En *Revue Hispanique,* XXXIII, Nueva York-París, 1915, páginas 385-445; XXXV, págs. 1-76; XXXVI, 1916, págs. 62-71.)
I. Les "Disparates".
II. Les échos.
III. Le sonnet du sonnet.

4998

GONZALEZ, ANTONIO. *Evolution of the Feeling in Spanish Lyric Poetry.* (En *Unitas,* XXV, Manila, 1952, págs. 27-85.)
Tirada aparte: [s. l.] [U. S. T. Press] [s. a.] 2 hs. + 35 págs. 22 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

4999 (+ 2832)

MACANDREW, ROLAND M. *Naturalism...* 1931.

Crítica:

d) J. F. C., en *Revista de Filología Española,* XXIII, Madrid, 1936, pág. 208.

5000

MADARIAGA, SALVADOR DE. *Spanish popular poetry.* (En *Shelley and Calderón and other essays...* [s. a.] Págs. 84-124.)

5001 (+ 2846)

MARTINEZ TORNER, EDUARDO. *Poesía popular española. Indice...*
Tirada aparte: Syracuse. 1947.

Crítica:

a) B[ertini], G. M., en *Quaderni Ibero-Americani,* II, Turín, 1952, págs. 217-18.

5002

NAVARRO, TOMAS. *El octosílabo y sus modalidades.* (En *Estudios hispánicos. Homenaje a A. M. Huntington.* Wellesley. 1952. Págs. 435-55.)

5003

PIEDRA BUENO, ANDRES DE. *Glosa de la décima.* (En *Revista de la Biblioteca Nacional,* La Habana, 1951, n.º 2, págs. 81-104.)

5004 (+ 2974)

RAY, JOHN ARTHUR. *Drake...* Paris. [Chartres. Imp. de Durand.] 1906. XIV + 265 págs.

Ejemplares:

PARIS. *Nationale.* 8.º Yg. 391.

5005

RÉID, J. T. *Notes on the history of the Verso esdrújulo.* (En *Hispanic Review,* VII, Filadelfia, 1939, págs. 277-94.)

5006

RIQUER, MARTIN DE. *Resumen de Versificación Española.* Barcelona. Seix Barral. 1950. 86 págs. + 1 h. 18 cm. (Colección Estudio, 81.)
"Tiene un carácter elementalísimo y sólo pretende iniciar al que desee tener un conocimiento básico de la materia."
Ejemplares:
MADRID. *Ateneo.* 1919-F-13.—*Nacional.* V-2.259-17.

5007

RUBEN DEL ROSARIO. *El endecasílabo español.* [San Juan.] Universidad de Puerto Rico. [Imp. Venezuela.] 1944. 116 págs. + 4 hs. 23 cm. (Estudios Hispánicos, IV.)
Crítica:
a) Meléndez, Concha, en *Asomante,* I, San Juan, 1945, n.° 3, págs. 96-97.
Ejemplares:
MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

5008

SCHNEIDER, M. *Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España.* (En *Anuario Musical,* III, Barcelona, 1948, págs. 3-58.)

5009

SCHNEIDER, PABLO. *La Virgen María en la poesía.* Buenos Aires. Edit. Guadalupe. 1950. 630 págs.

5010

VICUÑA CIFUENTES, JULIO. *Sobre el imaginario verso yámbico de trece sílabas.* (En *Boletín de la Academia Chilena,* I, Santiago de Chile, 1915, páginas 375-96.)
V. el núm. 3103.

5011

VOSSLER, K. *La poesía de la soledad en España.* [*Traducción de Ramón de la Serna y Espina.*] Buenos Aires. Edit. Losada. [Imp. López.] [1946.] 398 págs. + 1 h. 24 cm.
Crítica:
a) Peers, E. A., en *Bulletin of Spanish Studies,* XXIV, Liverpool, 1947, páginas 197-99.
Ejemplares:
MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.—Nacional.* F-6.330.

5012

WEBBER, EDWIN J. *Arte mayor in the early Spanish drama.* (En *Romance Philology,* V, Berkeley, 1951-52, páginas 49-60.)

c) *Teatro.*

5013 (+ 2441)

ALONSO CORTÉS, NARCISO. *El Teatro...* 1947.
Crítica:
c) Supervía, S., en *Hispania,* XXXI, Stanford, 1948, págs. 121-23.

5014 (+ 2595)

CRAWFORD, J. P. W. *The Spanish Pastoral Drama.* 1915.
Crítica:
a) Hämel, A., en *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie,* XLIV, Leipzig, 1923, pág. 43.
Ejemplares:
MADRID. *Particular de D. Joaquín de Entrambasaguas.*

5015 (+ 2714)

GOMEZ VILLAFRANCA, ROMAN. *Historia...* 1901.
V. además *B. L. H.,* II, n.° 268.
Crítica:
c) *La Ciudad de Dios,* LV, Madrid, 1901, págs. 366-67.

5016 (+ 2725)

GREGOR, JOSEPH. *Das Spanische Welttheater.* 1937. 22 cm.
Ejemplares:
PARIS. *Nationale.* 8.° Oc. 2360.

5017

MUÑOZ, MATILDE. *Historia del teatro dramático en España.* Madrid. Edit. Tesoro. 1953. 340 págs. 21 cm.

5018

NAVARRO Y LEDESMA, F[RANCISCO]. *De la Opera Española.* (En *La Lectura,* I, Madrid, 1901, págs. 19-27.)

d) *Prosa.*

5019

ESPINOSA (hijo), AURELIO M. *El estudiante pícaro en el cuento tradicional.* (En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal.* Tomo III. 1952. Págs. 247-64.)

5020

FERNANDEZ Y GONZALEZ, FRANCISCO *Historia de la Crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días con exclusión de los autores que aun viven.* Madrid. Imp. de A. Gómez Fuentenebro. 1867. 74 págs. 26 cm.

Crítica:

a) Laverde, Gumersindo, en sus *Ensayos críticos,* Lugo, 1898, pág. 432.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* V-593-6.

5021

FUERTES ACEVEDO, MAXIMO. *Noticias...* Oviedo. Imp. de Solís. 1868. 84 págs. 23 cm.

Ejemplares:

SANTANDER. "*Menéndez y Pelayo*". B-IV-7-67.

5022

FURNESS, EDNA LUE. *A tentative chronology of Spanish literary history.* (En *The Modern Language Journal,* XXXIII, Menasha, 1949, págs. 23-26.)

5023

HESPELT, E. HERMAN. *Some Schoolmasters of Spanish Fiction.* (En *Hispania,* XI, Stanford, 1928, págs. 295-302.)

5024 (+ 3025)

SANCHEZ ALONSO, BENITO. *Historia de la Historiografía...* 1941-...

Crítica:

ll) Arco, R. del, en *Argensola,* I, Huesca, 1950, pág. 200. (Del III.)
m) Bayle, C., en *Razón y Fe,* CXXXIII, Madrid, 1946, págs. 189-90. (Del I-II.)
n) Giacomo, L. di, en *Hésperis,* XXXIII, París, 1946, págs. 431-32.
o) Ogando Vázquez, J. F., en *Archivo Ibero-Americano,* II, Madrid, 1942, páginas 255-57.
p) Pérez-Rioja, J. A., en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 1948, páginas 203-4.
q) Rossi, G. J., en *Convivium,* Turín, 1948, págs. 780-82.

5025

SAZ, AGUSTIN DEL. *Novelistas españoles.* Barcelona. Libr. Argos. [Talls. Gráfs. Rex.] [1952.] 57 págs. con 24 grabados + 8 láms. en color. 22 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Ateneo.* D-8.605. *Nacional.* 4-38.844.

5026

WATKINS, ALMA T. *The Origin and Destiny of the Erotic Spanish Novel.* (En *The Modern Language Journal,* XXXV, Menasha, 1951, págs. 97-103.)

e) *Folklore.*

5027

CUSCOY, LUIS DIEGO. *Contactos del folklore canario con el gallego portugués. (Canciones.)* (En *Douro - Litoral,* Porto, 1949, n.º 4.
Tirada aparte: 1949. 19 págs.

5028

FRAGUAS FRAGUAS, ANTONIO. *Farsas de Carnaval en Touro (Coruña).* (En *Cuadernos de Estudios Gallegos,* VI, Santiago de Compostela, 1951, págs. 431-441.)

5029

GIL, B. *El canto de relación en el folklore infantil de Extremadura.* (En *Revis-*

ta del Centro de Estudios Extremeños, XVI, Badajoz, 1942, págs. 263-95.)

5030

GIL GARCIA, BONIFACIO. *Dictados tópicos de la Rioja.* (En *Berceo,* XVIII, Logroño, 1953, págs. 361-74, 505-20.)

5031

KOECKER, G. *La Canción popular en España.* (En *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* L, Madrid, 1926, págs. 336-43.)
Conferencia.

5032

LLANO ROZA DE AMPUDIA, AURELIO DE. *Del folklore asturiano. Conferencia...* Oviedo. Tip. El Correo de Asturias. 1921. 52 págs. 21,5 cm.
Ejemplares:
MADRID. *Nacional.* V-811-12.

AMERICA

a) *Temas.*

5033

HILTON, CHARLES A. *El concepto de civilización y barbarie en la literatura sudamericana.* Méjico. 1952. 122 páginas.
Estudio basado solamente en textos de cinco novelistas modernos.

Crítica:

a) Acosta, Tomás, en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* VI, Méjico, 1952, págs. 177-78.

5034

ONIS, FEDERICO DE. *La originalidad de la literatura hispanoamericana.* (En *Cursos y Conferencias,* XXXVIII, Buenos Aires, 1951, págs. 621-39.)

5035

ONIS, JOSE DE. *The United States as seen by Spanish American writers, 1776-1890.* Nueva York. Hispanic Institute in the United States. 1952. VIII + 226 páginas. 26 cm.

Ejemplares:
WASHINGTON. *Congreso.* 52-2725.

5036

RODRIGUEZ MONEGAL, EMIR. *Tradición e independencia en las letras hispanoamericanas.* (En *Marcha,* XIII, Montevideo, 1951, n.° 605.)

5037

YAÑEZ, AGUSTIN. *El contenido social...* 1944.

Ejemplares:
MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

b) *Poesía.*

5038

LOYNAZ, DULCE MARIA. *Poetisas de América. Discurso...* (En *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* XXXIV, La Habana, 1951, páginas 77-99.)

5039

MENENDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *Historia de la poesía hispanoamericana. Edición preparada por E. Sánchez Reyes.* Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Santander. Aldus.] 1948. 2 vols.
V. núm. 3170.

Ejemplares:
MADRID. *Nacional.* H. A.-13.414/15.

5040

SANTULLANO, LUIS. *La poesía del pueblo en Hispanoamérica. Algunas noticias sobre su expresión inicial.* (En *Cuadernos Americanos,* Méjico, 1950, número 1, págs. 165-80.)

c) *Teatro.*

5041

ARROM, JUAN JOSE. *Raíces indígenas del teatro americano.* (En *Revista Bimestre Cubana,* LXIII, La Habana, 1949, págs. 27-42.)

5042

——.——. (En *Acculturation in the Americas; proceedings and selected papers of the XXIXth International Congress of Americanists.* Chicago. University of Chicago Press. [1952.] Págs. 299-305.)

5043

——. *Sainetes y sainetistas coloniales.* (En *Memoria del Cuarto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana...* Habana. Ministerio de Educación. 1949.

5044

HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO. *El teatro de la América española en la América colonial.* (En *Boletín de Estudios de Teatro,* VII, Buenos Aires, 1949, n.º 27, págs. 161-83.)

5045

TRENTI ROCAMORA, J. LUIS. *El repertorio de la dramática colonial hispanoamericana.* Buenos Aires. [Talls. Gráfs. Alea.] 1950. 2 hs. + 110 págs. + 1 h. 15 cm.

Crítica:

a) Portuondo, José Antonio, en *Revista Hispánica Moderna,* XVII, Nueva York, 1950, pág. 164.

d) *Prosa.*

5046

ALTAMIRA, RAFAEL. *Resultados generales en el estudio de la Historia colonial americana.* (En *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* L, Madrid, 1926, págs. 10-28.)

5047 (+ 3127)

ANDRADE COELLO, ALEJANDRO. *La Novela en América.* 1941. 21 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 43-670.

5048

BENEDETTI, MARIO. *Los temas del novelistas hispanoamericano.* (En *Número,* II, Montevideo, 1950, págs. 491-502.)

5049

CARBIA, ROMULO D. *La Crónica oficial de las Indias occidentales...* [Buenos Aires.] Edit. Buenos Aires. [Tall. Gráf. F. A. Colombo.] 1940. 303 págs. 24 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

5050

CROW, JOHN A. *Some Aspects of Spanish-American Fiction.* (En *South Atlantic Studies for S. E. Leavitt.* Washington. 1953. Págs. 109-25.)

Ejemplares:

MADRID. *Particular de D. José Simón Díaz.*

5051

FINLAYSON, CLARENCE. *Meditaciones sobre la novela hispanoamericana.* (En *Revista de las Indias,* XXXIV, Bogotá, 1949, págs. 197-203.)

5052

HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO. *Apuntaciones sobre la Novela en América.* (En *Ensayos en busca de nuestra expresión.* Buenos Aires. [1952.] Páginas 60-73.)
Reimpresión del núm. 3151.

5053

LOPEZ NUÑEZ, CARLOS. *Visión sociológica de la novela americana.* (En *Estudios Americanos,* V, Sevilla, 1953, págs. 261-77.)

5054

MEAD (JR.), ROBERT G. *A note on Spanish American literary historiography.* (En *Hispania,* XXXV, Stanford, 1952, págs. 419-22.)
Con bibliografía de estudios sobre Historia de la literatura hispanoamericana en general.

5055

NOVELA (La) Iberoamericana. (Memoria del Quinto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.) Alburquerque. 1952. 184 págs.

Crítica:

a) Mead Jr., Robert G., en *Hispania,* XXXVI,, Washington, 1953, pág. 124.
b) R. C., en *Estudios,* Pittsburgh, 1952, n.º 5, págs. 36-37.

5056

OSPINA LONDOÑO, URIEL. *Lo social en la novela de América.* (En *Universidad de Antioquia,* XXV, Medellín (Colombia), 1950, págs. 311-19.)

5057

PEREYRA, CARLOS. *El prejuicio y la fábula en la historia de América.* (En *Reivindicación histórica del siglo XVI.* Madrid. Imp. de G. Hernández y G. Sáez. 1928. Págs. 85-101.)

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 2-78.550.

5058

SANCHEZ, LUIS ALBERTO. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Madrid. Edit. Gredos. [1953.] 664 págs. + 1 h. 20,5 cm. (Biblioteca Románica Hispánica.)

Crítica:

a) Huarte, F., en *Archivum,* III, Oviedo, 1953, págs. 292-94.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

5059

SAZ, AGUSTIN DEL. *Resumen de historia de la novela hispanoamericana. Prólogo de José M.ª Castro y Calvo.* Barcelona. Edit. Atlántida. [Ariel.] [1950.] 238 págs. 22,5 cm. (Colección Intelecto.)

Crítica:

a) Curcio Altamar, A., en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo,* VII, Bogotá, 1951, págs. 385-87.

Ejemplares:

MADRID. *Ateneo.* D-7.732.—*Consejo. General.*

5060

THOMPSON, LAWRENCE S. *Infundios, errores y falsificaciones en la literatura histórica de las Américas. Traducción de Rodolfo Tro.* (En *Revista de la Biblioteca Nacional,* 2.ª serie, III, La Habana, 1952, n.º 3, págs. 39-48.)

5061

TORRE, ANTONIO M. DE LA. *Naturalism and the Spanish American Novel.* (En *Books Abroad,* Norman, spring 1952, págs. 147-50.)

[MEJICO]

5062

CAMPOS, RUBEN M. *El folklore literario de México. Investigaciones acerca de la producción literaria popular (1525-1925).* Méjico. Tall. Gráf. de la Nación. 1929. 690 págs. + 2 hs. + 1 lám. 23 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.—Nacional.* H. A.-6.335.

5063

CASA, ENRIQUE C. DE LA. *La influencia franciscana en el folklore nuevomexicano.* (En *Revista Hispánica Moderna,* XIII, Nueva York, 1947, páginas 159-63.)

5064

CONTRERAS GARCIA, EDNA. *Los certámenes literarios en México en la época colonial.* Méjico. Universidad Nacional Autónoma. 1949. 107 págs. 23 cm.

5065

DIAZ Y DE OVANDO, CLEMENTINA. *Tlaxcala en la épica y en la dramática de la Colonia.* (En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* V, Méjico, 1951, n.º 19, págs. 49-73.)

5066

F[ERNANDEZ] - ARIAS CAMPOAMOR, JOSE. *Novelistas de Méjico. Esquema de historia de la novela mejicana. (De Lizardi al 1950.)* Madrid. Instituto de Cultura Hispánica. [Imp. Aguirre.] 1952. 185 págs. + 2 hs. 20 cm.

Crítica:

a) Aparicio, F., en *Razón y Fe,* CXLVIII, Madrid, 1953, pág. 94.

Ejemplares:

MADRID. *Ateneo.* D-8.115. *Instituto de Cultura Hispánica.*

5067

GARIZURIETA, CESAR. *Altitud y longitud de la literatura mexicana.* (En *América,* V, Méjico, 1949, n.º 60, páginas 177-98.)

5068

GONZALEZ MARTINEZ, ENRIQUE. *Algunos aspectos de la lírica mexicana. Discurso...* Méjico. Edit. Cultura. 1932. 42 págs. 21,5 cm.
V. n.º 3219.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* V-1.940-13.

5069 (+ 3229)

JIMENEZ RUEDA, JULIO. *Herejías...* 1946.

Crítica:

c) Campos, Jorge, en *Revista de Indias,* VIII, Madrid, 1947, págs. 177-78.

5070

LAZO, RAIMUNDO. *Esquema histórico de la literatura mexicana. Fragmentos de la lección inaugural del curso monográfico de literatura mexicana ofrecido... en la Universidad de La Habana...* (En *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* XXXIII, La Habana, 1951, págs. 217-23.)

5071

MARTINEZ, JOSE LUIS. *Historiografía de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta Francisco Pimentel.* (En *Nueva Revista de Filología Hispánica,* V, Méjico, 1951, págs. 38-68.)

5072

MENDOZA, VICENTE T. *Lírica infantil de México.* [Méjico.] El Colegio de México. [Imp. Nuevo Mundo.] [1951.] 177 págs. + 1 h. 23,5 cm.

Crítica:

a) Fendler, Edvard, en *Books Abroad,* Norman, otoño 1952, pág. 388.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

5073

PAZ, OCTAVIO. *Introducción a la historia de la poesía mexicana.* (En *Cuadernos Americanos,* Méjico, 1951, n.º 3, págs. 180-97.)

5074

SANCHEZ, JOSE. *Academias y Sociedades literarias de México.* Chapel Hill. University of North Carolina. 1951. 296 págs. 22,5 cm. (Studies in the Romance Languages and Literatures.)

Crítica:

a) A[ubrun], C. V., en *Bulletin Hispanique,* LIV, Burdeos, 1952, págs. 103-4.

5075

TREJO, BLANCA LYDIA. *La literatura infantil en México. (Desde los aztecas hasta nuestros días.) Información, crítica, orientación.* Méjico. 1950. 263 páginas.

[COLOMBIA]

5076

BUSTAMANTE, JOSE IGNACIO. *Historia de la Poesía en Papoyán (1536-1939).* Popayán. Talls. edits. del Departamento. 1939. [1940.] 431 págs. 21,5 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 42-41616.

5077

CAPARROSO, CARLOS ARTURO. *Ojeada a la lírica nacional. (Introducción al ensayo "La lírica en Colombia".)* (En *Revista de las Indias,* XVIII, Bogotá, 1943, págs. 199-206.)

5078

CARRANZA, EDUARDO. *Esquema de la poesía colombiana.* (En *Letras Colombianas,* I, Madrid, 1953, n.º 1.)

5079

CASA, ENRIQUE C. DE LA. *La novela antioqueña.* Méjico. Instituto Hispánico de los Estados Unidos. [Imp. Vizcaya.] 1942. 99 págs. + 2 hs. 22,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

5080 (+ 3137)

COMETTA MANZONI, AIDA. *El Indio en la Poesía...* 1939. 20 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 40-14771.

5081

CURCIO ALTAMAR, A. *La novela en la época colonial.* (En *Bolívar,* Bogotá, 1952, n.° 7, págs. 313-24.)

5082

GARCIA VALENCIA, ABEL. *Medellín en el mundo, en la poesía y en la historia.* [s. l. s. i.] [s. a.] 14 págs. 25 cm. (Publicaciones de la revista "Universidad de Antioquía".)
Conferencia.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

5083

KELLER, JEAN P. *Popular Poetry in Colombia.* (En *Hispania,* XXXV, Stanford, 1952, págs. 387-91.)
Con una pequeña bibliografía.

5084

MOLINA C. H. *El refrán y el modismo en el hablar popular de la montaña antioqueña.* (En *Revista de Folklore,* Bogotá, 1951, n.° 6, págs. 305-29.)

5085

POSADA MEJIA, GERMAN. *La Historiografía en el Nuevo Reino de Granada (1546-1810).* (En *Boletín de Historia y Antigüedades,* XXXIX, Bogotá, 1952, págs. 303-28.)

5086

TRUJILLO GUTIERREZ, EDUARDO. *La Madre de Dios en la literatura colombiana.* Usaquen. Edit. San Juan Eudes. 1942. 344 págs. 25 cm. (Pontificia Universidad Católica Javeriana.)

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 43-9087.

[ECUADOR]

5087

ARBOLEDA R., GUSTAVO. *El Periodismo en el Ecuador. Datos para un estudio publicados en "El Grito del Pueblo".* Edición corregida y aumentada. Guayaquil. "El Grito del Pueblo". 1909. 239 págs. 10 cm.
V. núm. 3299.

Ejemplares:

SANTIAGO DE CHILE. *Nacional.* Sala Medina.

5088

CORNEJO, JUSTINO. *Programa de literatura ecuatoriana.* (En *Huellas de una labor...* Quito. Talls. Gráfs. de Educación. 1938.)
Con bibliografía.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 41-36569.

5089

ECHEVARRIA, B. *La Asunción de la Santísima Virgen María en la historia, en el arte y en la literatura del pueblo ecuatoriano en los siglos XVII, XVIII y XIX.* (En *Itinerarium,* VI, Buenos Aires, 1949, págs. 295-325.)

5090

RODRIGUEZ, MAXIMO A. *El periodismo lojano.* Quito. Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1948. VIII + 117 págs. + 1 h. + 1 lám. 22 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

5091 (+ 3311)

ROLANDO, CARLOS A. *Cronología...* 1920.
Hay 2.ª ed. de 1934. (V. *B. L. H.,* II, n.° 1795-96.)

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

[PANAMA]

5092

MIRO, RODRIGO. *Orígenes de la literatura novelesca en Panamá.* Panamá.

[Imp. Nacional.] 1948. 29 págs. + 1 h. 18 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

[VENEZUELA]

5093

ALAMO, ANTONIO. *Refranero Barquisimetano.* (En *Boletín del Centro Histórico Larense,* XII, Barquisimeto, 1952, págs. 67-69.)

5094 (+ 3312)

ANGARITA ARVELO, RAFAEL. *Historia...* 1938.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 40-18010.

[PERU]

5095

ARIAS-LARRETA, ABRAHAM. *El hombre: personaje y autor en la literatura peruana.* (En *Revista Iberoamericana,* XVI, Méjico, 1950, págs. 123-46.)

5096

——. *La naturaleza y su expresión en la literatura peruana.* (En *Revista Hispánica Moderna,* XIV, Nueva York, 1948, págs. 51-91.)

5097

——.——. (En *Revista Iberoamericana,* XVI, Méjico, 1952, págs. 285-343.)

5098 (+ 3319)

LEON, SIMON. *Resumen...* Caracas. Tip. América. 1923. 19 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 24-12237.

5099

LOPEZ NARVAEZ, CARLOS. *La Copla en el Cauca.* (En *Revista de Folklore,* I, Bogotá, 1952, n.° 1, págs. 213-222.)
Con numerosos ejemplos.

5100

MOROTE BEST, EFRAIN. *Nuestras 100 primeras adivinanzas.* (En *Tradición,* I, Cuzco, 1950, n.° 2, págs. 75-100.)

5101

NUÑEZ, ESTUARDO. *Las traducciones literarias en el Perú.* (En *Mar del Sur,* VI, Lima, 1951, n.° 18, págs. 116-133.)

5102 (+ 3339)

[PALMA, RICARDO.] *Historia de la Poesía Peruana...* 1899.

5103

TAMAYO VARGAS, AUGUSTO. *Apuntes para un estudio de la literatura peruana.* Lima. [s. i.] 1947. 293 págs. + 1 h. con grabs. 21,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

[CHILE]

5104

ACEVEDO HERNANDEZ, A. *Los cantores populares chilenos.* Santiago de Chile. Edit. Nascimento. 1933. 296 págs. 19 cm.
Antología (págs. 67-288).
"Estos artistas que llamo *cantores,* porque cantaban cuanto componían, no han sido totalmente interpretados por los sabios chilenos... No intento estudiar la poesía popular chilena, sino aquellos que la cantaron—y lo que ellos cantaron—al compás del *guitarrón* o del *rabel...*"

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* H. A.-20-153.—WASHINGTON. *Congreso.* 35-18163.

5105

ARANEDA BRAVO, FIDEL. *Los estudios históricos en Chile.* (En *Atenea,* CX, Concepción, 1953, págs. 425-41; CXI, págs. 76-93...)

5106

BRNCIC JURICIC, ZLATKO. *Historia del Teatro en Chile.* (En *Anales de la Universidad de Chile,* año CXI, Santiago de Chile, 1952, n.° 85-86, págs. 113-68...)

5107

DONOSO, RICARDO. *La sátira política en Chile.* Santiago de Chile. Imp. Universitaria. 1950. 221 págs. con 12 láminas + 1 h. 24,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

5108

LATORRE, MARIANO. *El teatro chileno en la colonia.* (En *Atenea,* XCIII, Concepción, 1949, n.° 288, págs. 462-72.)

5109

LAVAL, RAMON. *Del latín en el folklore chileno.* (En *Revista de la Sociedad Folklore Chileno.* Tomo I. Entrega 1.ª. Santiago de Chile. Imp. Cervantes. 1910. 25 págs.)

5110

LENZ, RODOLFO. *Cuentos de adivinanzas corrientes en Chile. Notas camparativas.* (En *Revista de Folklore Chileno,* III.
Tirada aparte: Santiago de Chile. Imp. Universitaria. 1914.

5111

PINO SAAVEDRA, YOLANDO. *Pedro Urdemales en el folklore y en la literatura española y chilena...* 1948.
V. núm.

5112

RAMIREZ, JUAN RAMON. *La poesía popular en la provincia de Colchagua.* (En *Revista Católica,* V, Santiago de Chile, 1903, págs. 22, 85, 259, 478, 625, 681, 739; VI, págs. 39,106.)

5113

VALDES, PEDRO. *Probable origen y rasgos históricos de muchos proverbios, refranes y modismos usados en Chile.* (En *Los Tiempos,* Santiago de Chile, 29 de marzo de 1880.)

5114

[VICUÑA CIFUENTES, JULIO. *Poesía popular chilena. Discurso leído en la Academia Chilena en la recepción pública del Sr. D. —— el día 16 de julio de 1916...*] Santiago de Chile. Imp. Universitaria. 1916. 84 págs. 22,5 cm.
V. núms. 3410-11.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* V-651-23.

5115

——.——. (En *He Dicho.* Santiago de Chile. Edit. Nascimento. 1926. Páginas 17-76.)

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 2-92.037.

5116

——. *Las narraciones en prosa en la literatura popular chilena. Discurso...* Santiago de Chile. Imp. Universo. 1919. 34 págs.

5117

——.——. (En *He Dicho.* Santiago de Chile. 1926. Págs. 99-123.)

[ARGENTINA]

5118

ARRIETA, RAFAEL ALBERTO. *La Literatura Argentina...* Buenos Aires. [Platt. Establ. Gráf. SACI.] 1948. 166 páginas con 2 láms. + 2 hs. 31 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Academia Española.* 17-I-14.— *Instituto de Cultura Hispánica.*

5119

BOSCH, MARIANO. *Historia del Teatro...* Buenos Aires. Tip. El Comercio. 1910.

Ejemplares:

PARIS. *Nationale.* 4.° Yg. 49.

5120

CASTAGNINO, RAUL H. *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949).* Buenos Aires. Edit. Instituto de Historia del Teatro Americano. 1950. 126 págs.

Crítica:

a) González López, E., en *Revista Hispánica Moderna,* XVIII, Nueva York, 1952, pág. 171.

5121

GARCIA, GERMAN. *La Novela Argentina.* Buenos Aires. Edit. Sudamericana. [Cía. Impresora Argentina.] 1952. 317 págs. + 1 h. 20 cm.

Crítica:

a) Fernández, Javier, en *Sur,* Buenos Aires, 1952, núms. 215-16, págs. 128-30.
b) Montes, Jorge R., en *Histonium,* año XIV, Buenos Aires, 1952, n.° 163, pág. 53.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

5122

LANUZA, JOSE LUIS. *Coplas y cantares argentinos. Notas sobre poesía popular.* Buenos Aires. Emecé ed. [Talls. de la Compañía Impresora Argentina.] [1952.] 209 págs. 17,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Consejo. General.*

5123 (+ 3476)

MORALES, ERNESTO. *El sentimiento popular...* 1926. X + 256 págs. 19 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 28-25097.

5124

MORENO BAEZ, ENRIQUE. *Poesía gauchesca argentina.* (En *Estudios Americanos,* V, Sevilla, 1953, págs. 381-94.)

5125 (+ 3489)

REYNAL O'CONNOR, ARTURO. *Los Poetas Argentinos.* 1904-... 22 cm.
El tomo I contiene un artículo titulado "Síntesis y evolución de nuestra poesía", y varios estudios sobre poetas del siglo XVIII.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 22-16099.

[BOLIVIA]

5126 (+ 3510)

GUZMAN, AUGUSTO. *Historia de la Novela...* 1938. 19 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 38-584.

[PARAGUAY]

5127

WEY, WALTER. *La poesía paraguaya. Historia de una incógnita. Traducción del portugués por Haydée Lagomarsino y Gladys Torres.* Montevideo. Biblioteca Alfar. [Central.] 1951. 109 págs. 20 cm.

Crítica:

a) Figueira, Gastón, en *Books Abroad,* Norman, 1952, págs. 165-66.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

[URUGUAY]

5128 (+ 3515)

CAILLAVA, DOMINGO A. *La Literatura Gauchesca...* 1921.

Crítica:

a) Jones, C. K., en *The Hispanic American Historical Review,* V, Durham, 1922, págs. 86-87.

Ejemplares:

...WASHINGTON. *Congreso.* 22-5037.

5129 (+ 3516)

——.——. 1945. 223 págs. 20 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.—Congreso.* 47-22821.

5130

DIBARBOURE, JOSE ALBERTO. *Proceso del teatro uruguayo, 1808-1938. Significación de Florencio Sánchez en la escena rioplatense.* Montevideo. C. García y Cía. 1940. 162 págs. 19,5 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 41-13881.

[CUBA]

5131

BASCOM, WILLIAM Y BERTA. *Adivinanzas: una de las formas del folklore cubano.* (En *Revista de Folklore,* Bogotá, 1951, n.° 6, págs. 289-303.)

5132

CASTELLANOS, C. A. *El tema de Delgadina en el folklore de Santiago de*

Cuba. (En *The Journal of American Folk-lore,* XXXIII, Lancaster, 1920, páginas 43-46.)

5133

——.——. (En *Las Antillas,* V, La Habana, 1922, págs. 43-48.)

5134

CHACON Y CALVO, JOSE MARIA. *Los Orígenes de la Poesía en Cuba.* Habana. Imp. El Siglo XX. 1913. 84 págs. 25 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* V-543-12.

5135

DOMINGUEZ Y ROLDAN, GUILLERMO. *La literatura cubana. Necesidad de su enseñanza. Conferencia.* Habana. Imp. El Siglo XX. 1915. 23 págs. 25 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Academia Española.* V. 62-17.

5136 (+ 3534)

FERNANDEZ DE CASTRO, JOSE ANTONIO. *Tema negro...* 1943. 17,5 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* A44-1990.

5137

IRAIZOZ Y VILLAR, ANTONIO. *La Crítica en la Literatura cubana...* Habana. Imp. Avisador Comercial. 1930. 24,5 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 35-12307.

5138

LLERENA, MARIO. *Función del personaje en la novela cubana.* (En *Revista Hispánica Moderna,* XVI, Nueva York, 1950, págs. 113-22.)

5139

ORTIZ FERNANDEZ, FERNANDO. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba.* Habana. Ministerio de Educación. 1951. XVI + 466 págs. con ilustr. y música. 24 cm.

Crítica:

a) Rabassa, Gregory, en *Revista Hispánica Moderna,* XVII, Nueva York, 1951, pág. 175, y en *Books Abroad,* Norman, primavera 1952, pág. 189.

5140

PICHARDO MOYA, FELIPE. *La cubanidad en nuestra poesía anterior a Heredia.* (En *Memoria del Cuarto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana...* Habana. 1949. Páginas 239-46.)

5141 (+ 3562)

SALAZAR Y ROIG, SALVADOR. *La Novela en Cuba...* 1934. 24,5 cm.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 30-4321.

5142

VARELA, JOSE LUIS. *Ensayos de poesía indígena en Cuba.* Madrid. Instituto de Cultura Hispánica. [Tip. Comercial.] [1951.] 3 hs. + 120 págs. + 2 hs. 17 cm.

Crítica:

a) Campos, J., en *Revista de Indias,* XII, Madrid, 1952, págs. 167-68.
b) López-Cid, J. L., en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 1951, n.° 23, págs. 252-53.
c) Vila Selma, J., en *Arbor,* XIX, Madrid, 1951, págs. 584-85.

Ejemplares:

MADRID. *Ateneo.* D-5.728. *Consejo. General.—Facultad de Filosofía y Letras,* S.° 46. *Instituto de Cultura Hispánica.*

[PUERTO RICO]

5143 (+ 3568)

GOMEZ TEJERA, CARMEN. *La Novela...* San Juan. [Imp. Venezuela.] 1948. 23 cm.

Crítica:

b) Campos, J., en *Revista de Indias,* VIII, Madrid, 1947, págs. 919-20.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.—Nacional.* H. A.-17.775.

5144

PEDREIRA, ANTONIO S. *El Periodismo en Puerto Rico. Bosquejo histórico desde su iniciación hasta el 1930.* La Habana. Imp. Ucar, García y Cía. 1941. vols. 24 cm. (Monografías de la Universidad de Puerto Rico. Serie A. Estudios Hispánicos, III.)

Crítica:

a) Sánchez Albornoz, Nicolás, en *Revista de Indias,* VII, Madrid, 1946, páginas 180-81.

Ejemplares:

MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

5145

SAEZ, ANTONIA. *El Teatro en Puerto Rico. (Notas para su historia.)* [San Juan.] Universidad de Puerto Rico. Departamento de Estudios Hispánicos. [Imp. Venezuela.] 1950. 185 págs. + 2 hs. 23 cm. (Cuadernos de la Universidad.)

Crítica:

a) Córdoba de Braschi, Julita, en *Asomante,* VI, Puerto Rico, 1950, nº 2, págs. 97-99.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* H. A.-20.801.

[SANTO DOMINGO]

5146 (+ 3573)

CONTIN AYBAR, PEDRO RENE. *Notas...* 1947. 21 cm.

Crítica:

a) Pazos, P., en *Archivo Ibero-Americano,* año XIII, Madrid, n.º 51, pág. 351.

Ejemplares:

MADRID. *Facultad de Filosofía y Letras.* 86.03 (729.3).

RELACIONES CON OTRAS LITERATURAS

a) *Influencias mutuas.*

5147

CROCE, ALDA. *Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnuola.* (En *Letterature Comparate.* Milán. C. Marzorarati, ed. 1948. Págs. 101-144.)

Ejemplares:

MADRID. *Particular de D. Joaquín de Entrambasaguas.*

5148

GERHARDT, MAIL. *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française.* Leiden. Universidad. 1950. 317 págs. Tesis.

5149

LION DEPETRE, JOSE. *Influencia recíproca de las literaturas francesa y española desde el siglo IX al XIX. Conferencia...* Guatemala. Ministerio de Educación Pública. 1950. 43 págs. + 1 h. 24,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* V. 60-12.

5150

MACRÍ, ORESTE. *L'Ariosto e la letteratura spagnola.* (En *Letterature Moderne,* III, Milán, 1952, págs. 515-43.)

5151 (+ 3631)

PUIBUSQUE, ADOLPHE DE. *Histoire comparée...* 1843.

Crítica:

a) *Revista literaria de El Español,* I, Madrid, 1 de junio de 1845, n.º 1, páginas 1-4.

5152 (+ 3636)

SCHWARTZ, W. *A. W. Schlegels...* 1914.

Crítica:

c) Maldonado, F., en *Revista de Filología Española,* IV, Madrid, 1917, páginas 407-9.

b) *Influencias de otras literaturas.*

5153

ALATORRE, ANTONIO. *Las "Heroidas" de Ovidio y su huella en las letras españolas.* (En *Ovidio. Heroidas.* Trad., introd. y notas de ——. Méjico. 1950.)

Tirada aparte: Méjico. Imp. Universitaria. 1950. 96 págs.

5154

BERTINI, GIOVANNI MARIA. *La fortuna di Machiavelli in Spagna.* (En *Quaderni Ibero-Americani,* I, Turín, 1946, págs. 21-22 y 25-26.)

5155

BESSO, MARCO. *La fortuna di Dante fuori d'Italia. Saggio.* Ed. de 200 ejemplares numerados. Florencia. Leo S. Olschki. [Roma. Tip. del Senato.] 1912. XI + CXXV + 377 págs. 33 cm.

Crítica:

a) X., en *Die Literatur,* XXXI, Stuttgart, 1913, págs. 414-17.

Ejemplares:

ROMA. *Nazionale.* 120. R. 9. [El n.º 14.]

5156

CATENA, ELENA. *Ossián en España.* (En *Cuadernos de Literatura,* IV, Madrid, 1948, págs. 57-96.)

5157

COTARELO Y MORI, EMILIO. *Traductores castellanos de Molière.* (En sus *Estudios de Historia literaria de España.* Madrid. 1901. Págs. 291-362.)

5158

DEL GRECO, ARNOLD ARMAND. *Giacomo Leopardi in Hispanic Literature.* Nueva York. S. F. Vanni. 1952. 286 págs.

Crítica:

a) Horne, John Van, en *Hispanic Review,* XXII, Filadelfia, 1954, págs. 80-81.

5159

F[ERNANDEZ] MONTESINOS, JOSE. *Notas sueltas sobre la fortuna de Balzac en España.* (En *Revue de Littérature Comparée,* II, París, 1950, páginas 309-38.)

5160 (+ 3693)

GRISMER, RAYMOND LEONARD. *The influence of Plautus...* 1944.

Crítica:

a) Gillet, J., en *Hispanic Review,* XIII, Filadelfia, 1945, págs. 352-55.

5161

LIDA DE MALKIEL, MARIA ROSA. *La métrica de la Biblia: un motivo de Josefo y San Jerónimo en la literatura española.* (En *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington.* Wellesley, 1952.)

5162

LOPEZ DE MENESES, AMADA. *Pliegos sueltos románticos. "Pablo y Virginia", "Atala" y "Corina" en España.* (En *Bulletin Hispanique,* LII, Burdeos, 1950, págs. 93-117.)

5163

——. *Pliegos sueltos románticos. "La Torre de Nesle", "Catalina Howard", "El Conde de Montecristo" y "Lucrecia Borgia" en España.* (En ídem, LIII, 1951, págs. 176-205.)

5164

MARASSO, ARTURO. *La Antología griega en España.* (En *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* XV, Buenos Aires, 1946, págs. 561-71.)
V. núm. 3710.

5165

——. *Píndaro en la literatura castellana.* (En ídem, págs. 7-55.)
V. núm. 3713.

5166

MARICHAL, JUAN. *Montaigne en España.* (En *Nueva Revista de Filología Hispánica,* VII, Méjico, 1953, págs. 259-278.)

5167

MAYA, RAFAEL. *Francia en la literatura colombiana.* (En *Bolívar,* Bogotá, 1953, n.° 20, págs. 841-55.)

5168

MENENDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *Bibliografía hispano-latina clásica. Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes.* Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Santander. Imp. Aldus. 1950-1953. 10 vols. 21 cm. (Obras completas, XLIV-LIII.)
V. núm. 3724.

Crítica:

a) Merino, Diosdado, en *Archivo Iberoamericano,* XIII, Madrid, 1953, páginos 377-78.

5169 (+ 3727)

MENENDEZ Y PELAYO, MARCELINO. [*El Platonismo en España*]... 1889.

Crítica:

a) Morel-Fatio, A., en *Romania,* XIX, París, 1890, págs. 139-41.

5170 (+ 3736)

MEOZZI, ANTERO. *Azione...* 1932. 19 cm.

Ejemplares:

ROMA. *Nazionale.* 220. H. 921.

5171

PALACIN, G. B. *Influencia de Castiglione en las letras españolas.* (En *Le Lingue del Mondo,* XVII, Florencia, 1952, págs. 195-97.)

5172

RIOS, JOSE AMADOR DE LOS. *Estudios críticos sobre la "Jerusalén Libertada", del Tasso.* (En *Revista Española de Ambos Mundos,* IV, Madrid, 1855, págs. 26-44, 418-39.)
Sus traducciones castellanas.

5173

SANMARTI BONCOMPTE, FRANCISCO. *Tácito en España.* Barcelona. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Imp. Ariel.] 1951. 216 pá-

ginas + 1 h. 22 cm. (Publicaciones Emérita. Serie Humanística, II.)

Crítica:

a) García Yebra, V., en *Arbor*, XIX, Madrid, 1951, págs. 583-84.

5174

SCHNEIDER, ADAM. *Spaniens Anteil an der Deutschen Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts.* Estrasburgo. Schlesier & Schweikhardt. 1898. XIX + 347 páginas. 23 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* 2-52195.

5175

SOSA, FRANCISCO. *Versiones castellanas de la "Jerusalem libertada" de Torcuato Tasso. Estudio bibliográfico...* Méjico. Ofic. tip. de la Secretaría de Fomento. 1885. 1 h. + 58 págs. 20,5 cm.

Ejemplares:

MADRID. *Nacional.* H. A.-980.

5176 (+ 3799)

UGARTE, MANUEL. *L'influence...* (En *La Revue*, XLVI, París, 1903, páginas 529-37.)

Se refiere a la que se registraba en ese momento, y después de señalar que el conocimiento de otras literaturas se realizaba a través de París, opina que "on peut dire que l'Espagne respire par les Pyrénées".

5177 (+ 3800)

VERRUA, PIETRO. *La prima fortuna...* 1906. 21 cm.

Ejemplares:

ROMA. *Nazionale.* Misc. A. 690.17.

5178 (+ 3804)

WEDDIGEN, F.-H.-OTTO. *Geschichte...* Leipzig. O. Wigand. 1882. 8.°.

Ejemplares:

PARIS. *Nationale.* 8.° Z. 1919.

c) *España y su literatura en las extranjeras.*

5179

BUCETA, ERASMO. *El entusiasmo por España en algunos románticos ingleses.* (En *Revista de Filología Española*, X, Madrid, 1923, págs. 1-25.)

5180

CORDASCO, FRANCESCO. *Spanish influence on Restoration drama: George Digby's Elvira (1663?).* (En *Revue de Littérature Comparée*, XXVII, París, 1953, págs. 93-98.)

5181

CRANE, T. F. *The Spanish Source of Shakespeare's "Tempest".* (En *The Johns Hopkins University Circular*, Baltimore, 1918, n.° 306, págs. 32-33.)

5182

CROCE, BENEDETTO. *Appunti sulla letteratura spagnuola in Italia alla fine del secolo XV e nella prima metà del secolo XVI. Memoria...* Nápoles. Tip. de la R. Università. 1898. 36 págs. 27 cm.

Ejemplares:

NAPOLES. *Nazionale.* B.ª C. 167/341.— SANTANDER. *"Menéndez y Pelayo".* 3.202.

5183

——. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza.* 4.ª ed. Bari. Laterza. 1949. 313 págs. 21 cm.

V. núms. 3843-44.

Crítica:

a) P. G., en *Les Lettres Romanes*, VII, Lovaina, 1953, pág. 420.

5184

——. *Traiano Boccalini, "il nemico degli spagnuoli".* (En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal.* Tomo III. 1952. Páginas 217-27.)

5185 (+ 3860)

FARINELLI, ARTURO. *Aggiunte minime...* 1913.

Crítica:

a) Mérimée, E., en *Bulletin Hispanique*, XVII, Burdeos, 1915, págs. 295-96.

5186 (+ 3865)

——. *Guillaume de Humboldt et l'Espagne.* (En *Revue Hispanique*, V, París, 1898, págs. 1-250.)

Págs. 219-50: *Appendice. Gœthe et l'Espagne. Esquisse.*

5187 (+ 3866)

——.——. 1924.

Crítica:

b) Amoretti, G. V., en *Die neueren Sprachen,* XXXII, Marburgo, 1924, páginas 109-10.
c) Coester, A., en *Hispania,* VII, Stanford, 1924, págs. 145-46.

5188

——.——. Nouvelle impression avec une nouvelle Préface. París. Bocca frères. 1936. X + 366 págs. 8.°.

Crítica:

a) B. S. A., en *Revista de Filología Española,* XXIV, Madrid, 1937, págs. 231-232.

5189 (+ 3880)

FREY, ALBERT R. *William Shakespeare...* 1886. 41 págs. 8.° (Papers of the Nueva York Shakespeare Society, III.)

Ejemplares:

PARIS. *Nationale.* 8.° Yk. 214.

5190

GMELIN, HERMANN. *España en la "Divina Comedia".* (En *Clavileño,* Madrid, 1953, n.° 22, págs. 1-3.)

5191

HAGEN, HERMANN B. *Die Schöne Literatur Lateinamerikas in deutscher Übersetzung.* (En *Übersee Rundschau,* Hamburgo, 1952, n.° 20-21.)

5192

HEALY, AQUINAS. *Spanish influences in Longfellow.* (En *Hispania,* XXXV, Stanford, 1952, págs. 301-3.)

5193 (+ 3909)

HUSZAR, GUILLAUME. *Etudes...* 1903.

Crítica:

b) L. R., en *Polybiblion,* 2.ª serie, LVII, París, 1903, pág. 429.

5194 (+ 3910)

——. *Etudes... II. Molière et l'Espagne.* 1907.

Crítica:

c) Haroszti, Jules, en *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* XV, París, 1908, pág. 162. (Desfavorable.)

5195

LAPLANE, GABRIEL. *L'Epopée des conquistadores dans la poésie française moderne: de Héredia a Claudel.* (En *Bulletin des Bibliothèques de l'Institut Français en Espagne,* enero-febrero 1948, págs. 16-18.)
Resumen de una conferencia.

5196

LA VILLE DE MIRMONT, H. DE. *Cicéron et les espagnols.* (En *Bulletin Hispanique,* VII, Burdeos, 1905, páginas 13-33, 93-127, 330-59.)

5197

LIDA DE MALKIEL, MARIA ROSA. *Para las fuentes españolas de algunos sonetos burlescos de Scarron* (En *Revue de Littérature Comparée,* XXVI, París, 1953, págs. 185-91.)

5198

LOOMIS, C. GRANT. *Some Spanish Proverbs in Seventeenth-Century German.* (En *Romance Philology,* VI, Berkeley, 1952-1953, págs. 281-83.)

5199

MAC CURDY, RAYMOND R. *A history and bibliography of Spanish-language news-papers and magazines in Louisiana, 1808-1949.* Alburquerque. University of New Mexico Press. 1951. 43 págs. 23 cm. (University of New Mexico publications in language and literature, VIII.)

Crítica:

a) L. G. C., en *Revista de Historia de América,* Méjico, 1952, n.° 33, pág. 201.

Ejemplares:

WASHINGTON. *Congreso.* 51-61929.

5200

MARTINENCHE, ERNEST. *España en las "Orientales" de Víctor Hugo.* (En *La Revista de América,* XIV, París, 1914, págs. 324-31.)

5201

MATHOREZ, J. *Notes sur l'infiltration des espagnols en France aux XVII^e et XVIII^e siècles.* (En *Bulletin Hispanique,* XXXIV, Burdeos, 1932, páginas 27-51.)
Estudio histórico, con algunas referencias a temas literarios.

5202

METFORD, J. C. J. *British Contributions Spanish and Spanish-American Studies...* Londres. The British Council. Longmans, Green and Co. 1950. 86 págs. + 7 láms. 21,5 cm.
Ejemplares:
MADRID. *Nacional.* V-2.248-63.

5203

——. *La aportación británica a los estudios hispánicos e hispanoamericanos.* [*Traducción del Arturo del Hoyo.*] Barcelona. Edit. Barna. [Gráfs. Marina.] 1952. 97 págs. + 10 láms. 21 cm.
Ejemplares:
MADRID. *Nacional.* V-1.222-68.

5204

PIETRI, F. *L'Espagne de Victor Hugo.* (En *Revue des Deux Mondes,* 15 de agosto y 1 de septiembre de 1951 y 1 de enero de 1952.)

5205

RABANAL, M. *España en Horacio. (Estudio temático.)* (En *Emérita,* XVII, Madrid, 1949, págs. 165-78.)

5206

REYNIER, GUSTAVE. [*Le Théâtre de Thomas Corneille. Chap. IV: Les comédies espagnoles.*] (En *Thomas Corneille. Sa vie et son théâtre...* París. Hachette. 1892. Págs. 191-218.)
Ejemplares:
PARIS. *Nationale.* 8.° Ln. (27) 41592.

5207

RUSSELL, P. E. *English seventeenth-century interpretations of Spanish literature.* (En *Atlante,* I, Londres, 1953, págs. 65-77.)

5208

SARRAILH, JEAN. *Sur quelques histoires espagnoles de Balzac.* (En *Estudios hispánicos. Homenaje a A. M. Huntington.* Wellesley. 1952. Págs. 529-40.)

5209 (+ 4009)

UNDERHILL, JOHN GARRET. *Spanish Literature...* 1899.
Crítica:
c) E[lías de] M[olíns], A., en *Revista Crítica de Historia y Literatura,* VI, Madrid, 1901, págs. 348-49.

5210

VENTRIGLIA, PIETRO. *Los españoles en la "Arcadia".* (En *Revista de Literatura,* III, Madrid, 1953, págs. 233-246...)

5211 (+4019)

VLES, JOSEPH. *Le roman picaresque...* 1926. VII + 186 págs. 8.°.
Ejemplares:
PARIS. *Nationale.* 8.° O An. ist. ph. 98.

5212

WAGNER, B. A. *Zu Lessings spanischen Studien.* Berlín. R. Gaertner. 1883. 16 págs. 4.°.
Ejemplares:
PARIS. *Nationale.* 4.° Z. Pièce 184.

5213 (+ 4022)

WHITMAN, IRIS LILIAN. *Longfellow...* 1927.
Crítica:
e) E. B., en *Revista de Filología Española,* XVII, Madrid, 1930, pág. 308.
Ejemplares:
...MADRID. *Instituto de Cultura Hispánica.*

5214

WILLIAMS, STANLEY T. *Spanish Influences on the Fiction of William Gilmore Simms.* (En *Hispanic Review,* XXI, Filadelfia, 1953, págs. 221-28.)

(Continuará.)

EL AÑO LITERARIO

OTOÑO

JORGE CAMPOS Y SUS CUENTOS

En *El hombre y lo demás*—ya un acierto de título—aparece Jorge Campos con toda su plenitud de cuentista.

Dotado de una imaginación desbordante, de un sentido narrativo verdaderamente arquitectural, de un estilo claro, elegante, apretado y expresivisísimo, y, en fin, de una originalidad absoluta en sus observaciones sobre "el hombre y lo demás", precisamente, no es extraño que con este libro se consagre como el primer cuentista contemporáneo, ya que en él brillan todas esas magníficas cualidades que pocos escritores pueden reunir.

Anteriormente, Jorge Campos había demostrado en varias obras su arte magistral para el cultivo de la novela corta, tan de nuestro tiempo, en narraciones como *Ebbis, Wideori, Pasarse de bueno* y *En nada de tiempo,* y, sobre todo, en *El atentado,* creación suya personalísima, que puede parangonarse con lo mejor de Stefan Zweig, aunque sean tan diferentes el escritor español y el austríaco.

En *El hombre y lo demás* se reúnen narraciones de muy diferentes clases, pero todas de primerísimo valor literario y con toda la complejidad de la vida misma y sus propias situaciones, desde lo dramático a lo humanístico, desde lo intrascendente—conver-

tido por el arte de Campos en primordial—hasta lo trascendental, que nos hace sentir el latigazo de su dolor o de su injusticia.

Pero Campos nos abre siempre un hueco por el que asoma una claridad de optimismo, donde nos deja reposar de tantas y diversas emociones. El hombre es bueno, fundamentalmente, en la obra de Campos, y lo demás, como inspirado por el hombre o afecto a él, tampoco encierra maldad, y cuando la hay se borra por los mismos personajes.

Los caracteres de éstos son finísimos estudios psicológicos, en que Campos delinea los sentimientos humanos con firmes trazos y delicadas tintas, que hacen inolvidables a los seres que se agolpan en sus páginas.

Puede suponerse, manejados tan variados temas y personajes por la mano fecunda y hábil de Jorge Campos, qué magníficos relatos contendrá su último libro, en que toda la vida, esto es, el hombre y lo demás, pasan por sus páginas dejándonos la profunda huella de lo cotidiano, cuando lo imaginación y el arte lo destacan y enaltecen.

La innata crueldad humana, al fin y al cabo defensa biológica, muestra su máxima intensidad en el mínimo espacio literario de *El náufrago providencial,* una auténtica "chef d'œuvre"; *La samaritana,* como un cohete prodigioso, nos lleva inopinadamente a la explosión final, imposible de prever, en la tensión del relato, con mucho dominio del lector; en *El hijo del rey mago,* una conmovedora y profunda ternura consigue su tónica máxima sin incurrir ni un momento, a fuerza de poesía, en lo sensiblero o vulgar—en estos casos, Jorge Campos es tal vez único en las letras actuales—; el más fino y tremendo humorismo, con cortantes alusiones satíricas de la mejor ley, anima el relato de *Policía ejemplar;* terrible angustia la de *Las dos cartas del suicida Pedro Ruiz,* que el humorismo salva de la tragedia, con perfección novelística absoluta—las cartas mismas son de antología epistolar—; la sátira social, de certera puntería, es el mérito máximo de *El laberinto*—¡qué edición, repartida gratuitamente en los medios universitarios!—; el amargo desencanto de *Predestinación* no es

corrosivo, sino alentador para aceptar la vida en su vulgar fluir; colosalmente humano y originalísimo es *Más allá de lo material: El soñador,* con su paralelismo de lo que es y lo que no es, consigue en el lector la reacción que se busca, en todo momento; de nuevo el humorismo, bipartito entre la fantasía y la realidad, halla un tema inmejorable en *Doble inspiración;* sencillamente extraordinario de gracia sin igual y de aguda ironía es *El autógrafo,* cuyo ambiente es de una observación y valoración, en verdad, impagables; de verdadera trascendencia ideológica, sólo comparable a las obras semejantes de Wells, es *La revelación del universo,* donde la sólida cultura de Jorge Campos se pone al servicio de su creación literaria, siempre dominante y señera, sin incurrir en la menor sombra pedantesca, grave peligro del argumento que, como otros muchos, sabe esquivar Campos con soltura y eficacia; en *La locura de don Bartolomé* nos acerca el autor a los espíritus sencillos, cuya interpretación de la vida acaba, por ser más real que la vida misma; de máxima originalidad y logrado en sus menores detalles es *Reparación,* donde Campos crea dos personajes literarios de mano maestra y a la vez humanísimos; *La suerte grande,* en fin, gira en torno de un alma, sin alas, percibida con sensibilidad y finura admirables...

Todo este opulento mundo vital nos trae Jorge Campos, merced a su arte extraordinario de cuentista, a las páginas de *El hombre y lo demás,* que quedarán entre las mejores de la literatura contemporánea.

ANTOLOGIA POETICA DE HIERRO

José Hierro, el gran poeta santanderino, aunque nacido en Madrid, acaba de publicar una espléndida *Antología poética,* donde figura no "lo mejor" de su obra—que toda ella es de primer orden—sino una representación, bien seleccionada, de cada uno de sus aspectos esenciales. El libro, cuya maravillosa presentación es digna de su contenido, ha recibido el Premio Nacional "José Antonio" para Poesía, justísimamente concedido en este caso.

La *Antología* de José Hierro nos presenta un poeta en plena creación, que no podemos considerar maduro, porque siempre esperamos más de su don divino, pero que ha alcanzado ya la más elevada cumbre en la poesía contemporánea.

Ante la muchedumbre de "poetisos" y poetisas, recitantes, exhibicionistas y de incurable cursilería, que nos asaltan con sus murgas poéticas, sus antologías, sus afanes inútiles de gloria y sus envidias mutuas, en los teatros, en los cafés y en donde quiera que se halle uno descuidadamente confiado, la poesía de José Hierro, sincera, honda, permanente, es una magnífica lección de belleza y de firmeza literaria.

Nada mejor que editar estas obras maestras de la creación de un gran poeta que transforma su vida, a través de un íntimo lirismo eterno, por encima de ridículas modas o de concesiones a públicos estúpidos, en un inagotable venero de sensibilidad y de ejemplaridad de lo que debe ser el trance supremo del quehacer poético, y que también el Estado español, que se honra y debe honrarse con su existencia de escritor, lo reconozca públicamente dándole un premio, que no podrá ir a mejores manos.

La poesía de Hierro, amplia, viril y apasionada, de bondadoso optimismo, como ha de ser la un hombre joven a quien la vida ha traído y llevado con sus andanzas—como a toda su generación—sin agotar su alma ni secar su corazón, nos llega siempre como el más cierto y bello mensaje de lo que puede ser la creación poética eternamente perdurable.

Figuran en el volumen poemas seleccionados de los libros del poeta *Tierra sin nosotros, Alegría, Con las piedras, con el viento..., Quinta del 42* y *Cuanto sé de mí;* esto es, de su obra total. Preceden a la *Antología Dos romances de campaña,* por Juan Ramón Jiménez, y al final se incluye la *Música para un poema* —de *Quinta del 42,* "Ahora ni en mí, alma mía", no inserto en la *Antología*—del notable compositor santanderino Eduardo Rincón.

No es ocasión de estudiar aquí, con el pormenor que lo he hecho otras veces, la poesía de Hierro, pero sí destacar en estas

breves líneas la sin igual presentación del volumen, dirigida por ese singular y extraordinario bibliófilo que es Pablo Beltrán de Heredia, e interpretada por el Gran Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia, de Santander.

La cubierta, originalísima, de Angel Ferrant; las ilustraciones, de Zamorano, Cañas y Alvarez Ortega—con sus prodigiosos dibujos—; la iluminación, de Gil Pila, y el estupendo retrato del autor, una de las mejores obras de Joaquín de la Puente, el joven y ya consagrado pintor montañés, hacen de esta edición exquisita—de ciento nueve ejemplares numerados y nominales, sobre excelente papel Ingres—un verdadero alarde de la imprenta española actual.

LA COLECCION "EL GRIFON"

Este año de 1953 ha comenzado a publicarse la Colección "El Grifón", de carácter literario, ya muy destacada en sus primeros volúmenes, y que de seguir así está llamada a uno de los más importantes por su variedad y selección.

Presentada con sencillez y elegancia, en volúmenes en octavo con cubierta de colores vivos, de buen gusto, va impresa en excelente papel y tipos claros, con corrección y cuidado nada frecuentes en este tipo de ediciones.

Siete tomos han aparecido hasta ahora, cuyo interés es evidente.

El primero, *Gerardo de Nerval, "el Desdichado"*, es una biografía del poeta romántico francés, por Eduardo Aunós.

Aunós, biógrafo de ciudades y de seres, ha tenido un acierto máximo en elegir la de este hombre extraordinario, de proyección cada vez más amplia sobre las letras universales, y aun sobre la literatura española, que no contaba con un libro en nuestra lengua.

La sólida preparación literaria de Aunós y su profundo conocimiento de la cultura francesa, le han permitido trazar una biografía viva, evocadorísima de Nerval y de su época, en prosa ágil y elegante, donde la opulencia de datos interesantes no disminuyen

lo más mínimo su amenidad y su gracia narrativa, en que ha conseguido un auténtico "esprit" francés.

La selección de poesías de Nerval que sigue a su biografía es acertadísima y cuidada, y la bibliografía con que termina el volumen, tan completa como útil para los estudiosos de la literatura.

* * *

Puede decirse que hasta ahora era completamente desconocida en nuestro país la novela *El diablo enamorado*, de Jacques Cazotte, el novelista francés del siglo XVII, a pesar de que parte de la obra sucede en España, de que el protagonista pertenece a una ilustre familia española y de que de ella salió la ópera cómica, del mismo autor, *El infante de Zamora*.

Buena idea ha sido publicarla en una magnífica traducción de Manuel Paz del Río-Cosa, ya bien conocido por su no menos admirable versión española de los *Cuentos de Cantorbery*, de Chaucer.

El diablo enamorado, novela de brujería y cábala satánica, en que el humorismo y el interés se mantienen unidos hasta el final, bien merecía esta edición castellana, que habrá de difundirla y descubrir no pocas relaciones de ella con otras obras posteriores, sobre todo en lo que se refiere a su original interpretación del ambiente demoníaco, en que el propio autor acaba por sentirse dominado, dejándonos, al final, en inquietantes dudas entre la realidad y la fantasía, que Cazotte sabe manejar a su gusto magistralmente.

* * *

Agata, de Mario Rodríguez de Aragón, es uno de esos libros que una vez comenzados no pueden dejarse de la mano. En él ha reunido el autor, precedidos de un ingenioso *Prólogo*, ensayos diversísimos y, al final, una colección de "greguerías", de la mejor solera en su mayoría.

Los ensayos, breves, en un estilo cortado, rápido, punzante, muy de nuestra época, como sus temas, mantienen un fino humor, en que la ironía abre de vez en cuando unos caminos que conducen

a más profundas especulaciones, sin que se chafe la gracia alada con que todo suele decirse en estas páginas. *Caballos, Sed, El caballero y el honor*—que demuestra gran facilidad en el autor para el diálogo—, *El gnomo, Sebastián Vulcano,* pueden dar idea de la diversidad y el acierto creadores de Rodríguez de Aragón. Algunos otros, como *Vertical,* u *Ocaso,* son verdaderos poemas en prosa, de delicados matices.

* * *

Bajo el título de *Cobre,* ha reunido Carmen Conde dos novelas cortas: *Destino hallado*—la vocación artística de una mujer que se descubre, por sí misma, tras una serie de azarosos sucesos del vivir cotidiano—y *Solamente un viaje*—el triste final de un matrimonio que no se comprende—en que cuenta, con la narración sencilla, bien desarrollada, recuerdos de viajes y sucesos contemporáneos, vistos con una personal apreciación.

Carmen Conde, conocida de todo el mundo literario por su magnífica poesía lírica, nos da en este libro dos nuevas tentativas novelescas, en las que hay aspectos interesantes.

* * *

Eduardo Aunós cuenta ya con la admiración de un gran público, que alaba en su obra literaria la variedad y la belleza de sus principales aspectos, pero, por encima de todos ellos, su poder mágico de evocación y descripción de las épocas pasadas, que son aliciente primordial en varios de sus libros.

Estas cualidades de historiador revitalizante llegan a su máximo poder en *Bizancio, viaje a un mundo desaparecido,* donde consigue dar realidad de ahora, a través de estudiosas lecturas e investigaciones, a toda la cultura bizantina, como si, efectivamente, fuera un viaje; un viaje estelar, en que vamos milagrosamente llevados por Aunós, hasta sentirnos convertidos en un ciudadano más de aquel Imperio, sorprendido en su vida cotidiana, con sus gentes, su arte, su historia, su pensamiento; los

innumerables detalles de una cultura desaparecida, valorados con aguda percepción y originales conceptos.

Cuando concluímos esta magistral y documentadísima evocación de Eduardo Aunós, queda en nuestra mente la visión inolvidable...

Solamente cuando, pasando la lista de los emperadores bizantinos, nos enfrentamos con la sólida bibliografía utilizada por el autor, se nos aparece la realidad de la evocación mágica, el intenso trabajo que supone crear este libro, en clara y elegantísima prosa, ameno hasta lo increíble, que ha de ser, además, muy útil para los estudiantes de Historia, ya que no hay otro que tenga este acertado carácter.

* * *

Vicente Carredano es uno de los prosistas más de nuestro tiempo. No sólo por sus temas, que responden siempre a las inquietudes espirituales de su generación, sino por su estilo, sobrio hasta la desnudez, pero siempre profundamente poético.

Ahora acaba de publicar un tomo de cuentos, *Los ahogados*, donde reúne once narraciones breves, densas, en que destacan magníficamente sus excepcionales cualidades de narrador.

En estos once cuentos, una acerada fuerza maneja a los seres; pero una serena ternura del autor penetra en sus almas, en sus corazones, y descubre en ellos la razón de su vivir y de sus actos.

Goza Carredano, y con él el lector, al describirnos, valorarnos, como signos vitales y psicológicos, lo que pudiera parecer accesorio en la literatura, y que en él adquiere personalidad de primerísimo plano emotivo.

Muchas veces, tales signos accesorios nos llevan al trasmundo de lo desconocido o nos alucinan con su sentido humano.

Hay cuentos de éstos que por su factura logradísima pueden parangonarse con los mejores de nuestra literatura contemporánea: *El testigo*, nos enfrenta con el dolor y la locura, simplemente, describiendo lo sucedido, a través del alma del protago-

nista; en *Algo nos trae cada mañana,* hay un delicado análisis de la cruel indiferencia humana, y su protagonista, un perro, es de las mejores figuras animalísticas interpretadas en nuestras letras; *El héroe,* con su amarga realidad, nos deja, sin embargo, a través de sus sentimientos, un noble optimismo; la angustia desesperadamente dramática de *Fugitivo* mantiene en este cuento una dificilísima tensión, de ritmo perfecto; más trágica, de valiente aguafortismo, es *La fuente de Siernanós,* donde aun vive el rescoldo de la guerra con todo su dolor inevitable...

Vicente Carredano nos da en este tomito de cuentos un mundo inmenso de seres vivos, llenos de humanidad, que describe agudamente, y nos refleja en su prosa ágil, concisa, henchida de imágenes bellísimas, de un estilo personalísimo.

* * *

El último volumen de la Colección "El Grifón", que se ha impreso en este año, es el relato fantástico, de Gerardo de Nerval, *La reina de Saba,* prologado y traducido de modo magistral por Carmen Conde, cuya opulenta prosa nos da una imagen perfecta de la del gran escritor romántico, cada vez más vivo entre nosotros.

Este relato, una de las partes más atrayentes del *Viaje a Oriente,* de Gerardo de Nerval, dedicado a los amores del rey Salomón y la reina de Saba, será para muchos lectores un descubrimiento gratísimo de una literatura que es un gran acierto traer al plano de lo actual.

LA "REGION LUCIENTE", DE CARLOS SALOMON

La nueva colección de poemas de Carlos Salomón, *Región luciente,* sigue ascendentemente, en todos sus aspectos esenciales, la creación lírica del gran poeta, que ha publicado ya libros tan decisivos como *La red, Las luces* o *La orilla,* etc..., en los que su

personalidad preeminente se ha ido definiendo y contorneando, sin borrosidades ni descensos de tónica.

La cristalina transparencia lírica, la delicadísima emoción y la perfección literaria de su expresión poética aun alcanzan calidades más finas que antes en *Región luciente,* libro de unidad absoluta, de temas eternamente humanos y de pulquérrima factura.

En el primero de los poemas, que da nombre al libro, Carlos Salomón ha interpretado bellísimamente unas palabras de Fray Luis de León, de la *Oda XVI, De la vida del Cielo:*

Alma región luciente.

Pero es éste caso curioso del fenómeno de la creación poética que merece subrayarse. En el texto de Fray Luis, *alma* es adjetivo, de la "región luciente", a que se refiere la oda, esto es, el Cielo. No se trata del sustantivo *alma,* y en las buenas ediciones del poeta salmantino está el verso como lo transcribo, no "Alma, región luciente", como en los malos textos. Salomón ha debido de utilizar uno de éstos, y ha pensado que se trataba del alma como sustancia.

Entonces, sobre esta idea equivocada—y no por él—del verso de Fray Luis, ha escrito estos suyos, espléndidos:

Alma, región luciente,
patria de los deseos.
Si los deseos se alzan,
alma, tu luz es fuego...

De lo que puede deducirse—y es a lo que voy—que cuando se trata de un buen poeta, hasta de las erratas se hace buena poesía, y que gracias a esa coma, Carlos Salomón ha escrito uno de sus mejores poemas, menos seguidor de la idea de Fray Luis que lo que él pueda suponer, pero, en cambio, más original. Y todo lo demás nada importa en la creación de la obra poética.

Otros poemas del libro no son inferiores, sino que están a la misma altura y la superan. Lo difícil sería hallar caídas o depresiones en la poesía de *Región luciente.*

La verdad, nos deja el noble desamparo de su elegía, en que

el poeta muestra emotivamente la angustia de la falsedad que rodea nuestra vida; en *El pensamiento* se leen estrofas tan lozanamente lopianas como éstas:

Recuerda quien vivía.
Yo soy el que recuerda,
quien del amor y el gozo
tanto un día supiera.
Mi pensamiento busca
la miel en las colmenas.
Pero el ayer no quiere
ceder, su miel nos niega.
Recuerdo. Vivo estuve.
Yo soy quien más viviera.
Yo, a quien hoy me persiguen
las airadas abejas.

Parecen hermanos, estos versos, de las melancólicas estrofas de las "barquillas" de *La Dorotea*.

Magnífico también el poema *La mano*, apasionadamente evocador; *La ventana* se abre sobre una serie de planos paisistas de tonos suavísimos; *El camino*, breve, pero intenso, de dulce tristeza que no llega al amargor; *La fe*, hermosamente hondo; *El secreto*, que es una obra maestra, una miniatura admirable de filosofía, y tantos otros poemas del libro.

Salomón, en él, nos demuestra que la poesía auténtica, su poesía, puede prescindir de muchos atuendos, hasta llegar a la desnudez, y mostrarnos así la perfección y belleza de sus líneas.

LAS NOVELAS DE ILDEFONSO-MANUEL GIL

Ildefonso-Manuel Gil, aragonés, es considerado, con razón, como uno de nuestros primeros poetas contemporáneos; además ha escrito estudios y ensayos tan excelentes como los que reunió sobre *Poesía portuguesa;* también se le deben buenas ediciones críticas; esto es, una labor literaria extensa y valiosa.

Ahora se ha enriquecido ésta aun más, con la obra novelística de Ildefonso-Manuel Gil, comenzada hace unos años brillantemente.

Dos son las novelas publicadas hasta ahora por el autor. La primera, *La moneda en el suelo,* alcanzó, con justicia, el Premio Internacional de Primera Novela; la segunda, *Juan Pedro el Dallador,* ha reafirmado actualmente el mérito de novelista de Ildefonso-Manuel Gil.

En *La moneda en el suelo*—el destino a cara o cruz del hombre, que juega él mismo—una angustia indefinible nos acompaña desde el comienzo, en que ya sabemos casi el desenlace, pero sin restarnos interés, gracias al arte del autor, que ha sabido mezclar, en un supuesto autobiografismo, el resultado inmediato con lo que, lejanamente, nos cuenta.

El protagonista, Carlos Serón, terminada su carrera de violinista, su matrimonio y aun su vida misma, sólo tiene para reaccionar una inercia morbosa, que acaba por convertirse en un cruel sentimiento, más morboso todavía, que le lleva a gozar de su propio envilecimiento y del de su amor por Julia, la primera y única pasión de su vida, que es lo único que perdura a través del derrumbamiento de todo, pero como la más triste de sus ruinas.

Ha sabido, además, Ildefonso-Manuel Gil delinear de mano maestra los caracteres de estos personajes conforme a sus propias acciones y moldeándose al compás de ellas, sin simbolismos topiquistas ni tipos preconcebidos y excluyentes de todo lo que no sea el tono psicológico ya pensado por el autor antes de darles vida.

En *La moneda en el suelo,* abundan pasajes magníficos, como el de volver a la vida el protagonista, rotas ya sus manos; el nuevo encuentro con Julia; el amor imposible con Marta; los propios comentarios de Carlos Serón...

Muy diferente de estos personajes que se arrastran, llevados de sus pasiones, de su cobardía para vencerlas y vivir, es Juan Pedro el Dallador, protagonista de la segunda novela, el hombre íntegro, bueno y humano, que sabe reaccionar siempre con nobleza ante la vida y sobresale, por su psicología, magistralmente observada, por encima de los demás personajes.

El mundo a que nos lleva en esta novela Ildefonso-Manuel

Gil es el rural, el campesino, de labranza y quietud, que ha logrado describir en las páginas de *Juan Pedro el Dallador* como pocos escritores. Algunos episodios son bellísimos, por su humana ternura y cotidiano vivir, de difícil factura y de mayor dificultad aun para que conserven su candente interés sin echar mano de los medios tremendistas y repugnantes tan al uso ahora en los novelistas, desde que nació Pascual Duarte y se iniciaron las familias psicopáticas como tema novelístico y picarescamente autobiográfico.

Ambas novelas están escritas con la elegancia y garbo peculiares en Ildefonso-Manuel Gil, cuya prosa aúna una impecable transparencia con inestimable riqueza de vocabulario, imágenes, metáforas, etc..., y un caudal expresivísimo de sensaciones que nos hace percibir a través de sus personajes.

En *La moneda en el suelo* se descubre el fondo vago de la tierra aragonesa con timidez topográfica—Ebreria, Zaragoza; Barnesia, Barcelona—; pero en *Juan Pedro el Dallador* asoma valientemente el ambiente regional de Aragón, con sus costumbres, su lengua, su tipos inconfundibles, su paisaje, como en ninguna otra novela. Cábele en esto a Ildefonso-Manuel Gil, sin duda, la gloria de haber creado en ésta suya la novela regional aragonesa. Pinarillo, símbolo de pueblo de Aragón, y yo diría casi que zaragozano, aparece algo al margen en la primera novela. De él son los protagonistas de *La moneda en el suelo;* pero en la segunda es el escenario donde transcurre el vivir de Pedro el Dallador, una de las figuras literarias dotadas de más vida, en la que pudiera—y puede, y aun debe—cifrarse el símbolo del hombre aragonés, del español de Aragón, viril, impulsivo, razonable y creyente, con un alto sentido de la independencia y de la justicia.

Pinarillo, símbolo de los pueblos de Aragón, quedará por estas novelas como la Oleza de Miró o la Vetusta de "Clarín", con una geografía propia en la literatura.

La aparición de Ildefonso-Manuel Gil en el campo de la novela le sitúa, por ambas, en primera línea, y no puede presentarse

más fecunda ni animada de mejores augurios para el futuro, que se ve más propicio todavía.

POESIA DE GABRIEL CELAYA

Voy siguiendo con verdadero interés la poesía de Gabriel Celaya y los otros seudónimos con que el autor gusta de ocultarse, a la manera de Fernando Pessoa—aunque en él no lleguen a la fuerza de los heterónimos del poeta portugués—porque une a la sinceridad e independencia de su expresión un preocupado afán de explicarnos lo que realiza, como si su insobornable honradez literaria no descansara hasta justificar todos los elementos de su creación literaria.

No sólo en los prólogos y en otros escritos, sino en los mismos poemas, alude de continuo a su concepto de la poesía, que compartiría plenamente si no se entregara de modo tan absoluto a "las cosas como son" y las entreviéramos como el poeta—descubridor, pero creador; trovar, pero imaginar—seguramente las ve, aunque procure desviarlas de toda fantasía, podándoles cruelmente cualquier posible floración metafórica, hasta parecernos a veces un Campoamor con talento y sensibilidad.

En *Paz y concierto,* Gabriel Celaya sigue el mundo poético que le marca su recia personalidad.

El prólogo, entre polemista y ascético, *Nadie es nadie,* juega a ratos con vestir a la filosofía de Pero Grullo; pero no por ello carece de razón y de frases felices, más que los versos que lo interfieren, muy a la manera de Iriarte o Samaniego.

Entre los poemas insertos a continuación merecen decidido elogio *El martillo* y *La noche,* en que el prosaísmo a que le lleva su actitud de autor tiene, como casi toda su obra, un fondo profundo de intacta y contenida poesía.

* * *

Simultáneamente con este libro, me ha llegado otro, *Ciento volando,* en que Gabriel Celaya colabora—dificilísima o casi im-

posible la colaboración en poesía lírica—con Amparo Gastón.

A esta autora, más que a Celaya, he de achacarle la gracia alada de algunos poemillas, muy certeramente concebidos: *La fabulosa realidad, La canción, La guerra del viento, Cuarto de juguetes, Marisol en bicicleta, Poco y mucho,* etc...

En cambio, de Celaya, persiste el contundente interpretar la vida, que va como un contrapunto de este lirismo. Y tal vez ni en esto acierte yo la colaboración, tan difícil de discriminar en la poesía, en la lírica sobre todo, como la maternidad y la paternidad a través de un ser: mezcla y contradicción.

POEMAS DE BLASI

Poquísimos países de lengua española, y menos de otros, podrán contar con un movimiento poético de extensión y calidad tan primordiales como la Argentina, especialmente con la llamada "Generación del 40", y desde ésta en adelante.

Alberto Oscar Blasi, en su libro *Incienso para la última muchacha,* confirma lo dicho plenamente.

La poesía de Blasi es profundamente argentina, en primer lugar, y en segundo, tiene variadísimos matices no sólo de temas, sino de expresión poética—unas veces de métrica, rigurosamente clásica; otras, con libertad de verso—pero medulados todos por un estilo inconfundible, en el que conviven la más delicada ternura con el humorismo más amargo, la visión superrealista más abstractamente estilizada con la sencillez expresiva más cotidiana.

Arte es el de Blasi, muy digno de admiración: saber enlazar tan diversas tónicas emotivas en poemas tan distintos y bien logrados como *Proyección de la luz,* con un ambiente sutilísimo de "barrio reo" porteño; *Preparaciones,* de apasionado y eternal erotismo; el hermoso conjunto de versos cuidadísimos de *Los días perfectos, Banderines* y *Esquina,* con temblores urbanos en un trasmundo imaginativo; los sonetos, marmóreamente clásicos, de *Crepúsculo, Tierra simple* y *Serafín titiritero*—tan bonaerense éste—cuyo lirismo cristalino cautiva, y *Desfile,* con su dupli-

cidad de dos mundos opuestos: ritmo uniforme de movimiento y el ondulante y diversísimo correr de la vida, sin duda la mejor composición del libro, no sólo por esos aspectos, sino por su certera musicalidad.

BREVIARIO DE POESIA

Sanz y Ruiz de la Peña, autor de varios libros de poemas muy estimables, ha guardado un largo silencio hasta aparecer ahora este su *Breviario* poético, en que recoge una última producción bastante extensa, en que figuran romances y romancillos de diversos tipos, rimas de arte mayor muy variadas, sonetos "y no sonetos" de estructura clásica...

En todos, Sanz y Ruiz de la Peña muestra su facilidad, su lozanía, su dominio absoluto de la métrica, que no retrocede ante dificultad alguna y supera todo obstáculo, y una fina y emocionada sensibilidad.

La reaparición de Sanz y Ruiz de la Peña como poeta nos anima, porque tal vez no vuelva a interrumpir esta vena suya de lirismo, en que alcanza a menudo el difícil clima de lo popular dentro de un intachable academicismo.

BECQUER, EN ITALIANO

Entre los más notables hispanistas de Italia, que aman a España porque la han estudiado a fondo y la conocen, está el profesor Mario Penna, de Turín, bien conocido entre nosotros por la espléndida e inolvidable labor que realizó al frente del Instituto Italiano de Cultura, para el acercamiento intelectual entre su país y el nuestro, con magníficos resultados, gracias a su cordialidad y a su inteligencia, acusadas en un espíritu vivo, simpático, activo...

Reintegrado a su patria, Penna no ha dejado un momento de dedicar su labor a difundir y enseñar en Italia la cultura española, en diversas publicaciones, de que es ahora cumbre, por todos sus aspectos, este libro maravilloso que viene a mis manos: *Béc-*

quer, saggio e versioni di Mario Penna, editado, con lujo sin igual y sin igual buen gusto, por Vicenzio Bona, de Turín, en un alarde bellísimo de arte tipográfico.

Precede al libro un prólogo de Carlo Emanuele Bona, en que explica cómo, siguiendo la costumbre tradicional de la gran tipografía Bona a los comienzos de este siglo, quiso ofrecer, como recuerdo del año nuevo, un bello libro, eligiendo éste de Mario Penna, que ha impreso—y es cierto—imitando las obras de lujo del tiempo de Bécquer, con ilustraciones de la época.

Y aun debo añadir que desde el magnífico papel y los lindos tipos Bodoni, con sus orlas, cabeceras y remates de página, tirados a tres tintas, hasta las ilustraciones, inmejorablemente impresas, de fotografías, grabados y documentos becquerianos, alguno desconocido casi, todo es bellísimo y perfecto en este volumen, del que se ha hecho una tirada de 150 ejemplares, numerados, y con el nombre del destinatario, encuadernados tan sencilla como ricamente en cuero flexible, con guardas de moaré.

La *Introduzione,* de Mario Penna, constituye un completo y documentadísimo estudio biográfico y crítico de Bécquer, redactado con la distinción literaria a que nos tiene acostumbrados su autor, al que sigue una *Nota bibliográfica,* en que resume, con juicios críticos, cuanto se ha escrito sobre el poeta sevillano de cierto interés, sobre todo para los lectores italianos.

El resto del volumen son traducciones, en verso, de veinte rimas de Bécquer, utilizando el manuscrito autógrafo del *Libro de los gorriones,* y la versión de las leyendas becquerianas *La creación, Maese Pérez el organista, El rayo de luna, Tres fechas* y *Creed en Dios,* con sus notas correspondientes.

La selección no ha podido ser más certera, ni la traducción más fiel y más cuidada en todo. Singularmente, las *Rimas* representan un esfuerzo en que no sólo el conocimiento de nuestro idioma, sino el cariño a sus más finas calidades expresivas, han guiado a Mario Penna en su labor.

Ahora, realmente, es cuando va a conocerse a nuestro más romántico poeta, adorador del arte, en el país de él por antono-

masia, gracias a una magnánima y señorial Editora y al fervoroso hispanismo de Mario Penna, a quien todos los españoles debemos gratitud inmensa por su magistral labor.

"RONDA LIRICA", DE PORCAR

Juan Porcar Montoliu, en su *Ronda lírica,* es un poeta clásico. Clásicos son su métrica y su léxico, la estructura de sus composiciones y una riqueza colorista muy levantina, mediterránea intensamente.

Pero este poeta clásico no ciñe su mundo lírico a muertos motivos, más o menos resucitados en bellas formas, sino que éstos son la expresión de un poeta de ahora, lleno de vitalidad.

Hay en este precioso libro de Porcar sonetos impecables, como los titulados *El parque, La sangre y la mente* o *Aquel hombre;* este último verdaderamente espléndido de emoción y de imágenes. Hay poemillas tan lindos como *En el campo, El jardín* o *La palmera,* y composiciones diversas tan excelentes como *Caminata,* de un impresionismo hiriente; *Los surtidores,* bellamente descriptiva; *Romance de los pasos perdidos,* de fatigoso desengaño; *Cautiverio,* magnífico de expresión; *Verbena,* de gran movimiento musical; *La vigilia,* con un lejano ritmo de Poe; *Pastor improvisado,* muy original en un tema antiguo, y otros muchos, en que Porcar descuella como un exquisito poeta.

"MADRID ES ASI"

Madrid es así, efectivamente. Como nos lo presenta el libro, de este título, de José del Corral y José María Sanz, que los autores, con gracia, subtitulan "Una semana del paseante en Corte".

Madrid es así; pero para publicar este magnífico libro, en que nada falta y está todo al día, ¡cuántos trabajos y cuánta inteligencia han tenido que derrochar sus autores!

Desde el *Manual de Madrid,* de Mesonero Romanos, reeditado varias veces, hasta este libro de Corral y Sanz—con la sola excepción, no extraordinaria, de la *Guía de Madrid,* de Fernán-

dez de los Ríos—no se ha hecho en este sentido más que copiar mal lo que el gran cronista—el único cronista auténtico—de Madrid escribió bien.

Corral y Sanz se han salido de esa norma, felizmente, y han escrito un libro, tan ameno como documentado, que es, sin duda alguna, el mejor que hoy existe sobre la capital de España, y uno de los mejores que se han escrito sobre ella, que puede parangonarse por su importancia, sin desdoro, no sólo con Mesonero Romanos, sino con Quintana o con Baena, superando en utilidad al mamotreto de Amador de los Ríos y Rada y Delgado, tan frondoso como inexacto.

En *Madrid es así* armonizan los datos concretos y exhaustivos con la gracia literaria, de solera madrileña, que sus autores no pueden por menos de mostrar a cada momento, hasta en los temas más científicos, como al tratar de "el ruido de la villa de las siete colinas", nuestra geología, formada de arcillas y "peñuelas", o del clima, regido terriblemente por "el aire que no apaga un candil", pero puede matar a un hombre, como dice el refrán tan conocido.

A continuación del estudio geográfico de la Villa, se hace su historia, la "historia de los Madriles", y en verdad que son varios los que van quedando definidos, con personalidad poderosísima, a través de las distintas etapas históricas.

En especiales capítulos monográficos, con aportación de innumerables noticias y criterios sagaces y originales, se va luego tratando del perímetro y murallas, del escudo de Madrid y su interpretación hasta ahora, de los "proyectos y realidades del Gran Madrid", del crecimiento demográfico de la población, de la riqueza y actividades agrícola e industrial, comunicaciones, tipografía, economía, sociología, religiosidad, cultura, deportes, etc...; las devociones típicas madrileñas, los planos de Madrid e innumerables temas, que se enlazan con todos éstos.

Con gran acierto para la descripción pormenorizada de la Villa, adoptan, como Mesonero Romanos en su *Antiguo Madrid*, el método de los itinerarios, en que va tratándose, al paso de ellos,

de cuanto interesante en todos los aspectos encierra la antigua Mantua Carpetana, sin que falte ni lo más recóndito o poco conocido, ni lo más moderno, con sus monumentos, sus anécdotas, sus leyendas, hombres famosos, etc..., etc...

Catorce itinerarios integran este paseo por Madrid, muy bien graduado en tiempo y espacio. No hay duda de que el paseante en Corte, durante una semana, si por la mañana y por tarde se lanza a estos itinerarios, llegará a saber de Madrid mucho más, muchísimo más de lo que sabemos los madrileños, a excepción de los autores de este libro.

Al final de él figura una bibliografía madrileña, de la cual puede afirmarse que es lo más completo que poseemos, ordenada por materias.

Las ilustraciones, numerosas, están muy bien elegidas, y los planos plegados que las completan son de tanta utilidad como los índices de grabados y nombres con que concluye la obra, bellamente presentada en un volumen muy manejable.

ADELANTO DE UN LIBRO DE ELEGIAS

El poeta chileno Dámaso Ogaz, que publicó, en 1949, su primer libro, *Pleamar destruída,* prepara otro, *La vida común,* formado por poemas elegíacos, de los que ha adelantado la *Tercera elegía,* en una edición de bibliófilo.

Por este poema se descubre un lírico intenso, que se expresa en verso libre, con gran riqueza de imágenes y una amarga tónica de dolor, que no excluye una posición positivista, sin vanos lamentos, carentes de vida.

Dámaso Ogaz pertenece a la actual generación de poetas de Chile, tan buenos como sus cuentistas famosos. Esperemos que publique pronto, completa, *La vida en común,* de que esta *Tercera elegía* es un anticipo muy prometedor.

UN POEMA Y UN POETA

Carmelo Casado Salido, desde Córdoba, envía el mensaje de

Un poema, bella y originalmente impreso, en un pliego, numerado, en tirada de veintiocho ejemplares, y decorado a mano: modelo de elegancia y buen gusto la edición.

El poema, *Contemplación,* revela un verdadero poeta, que sabe utilizar con arte el verso libre, para expresar un profundo lirismo, apasionado, en que el tema amoroso presenta encanto singular.

La sencillez de imágenes, medulada por un ardiente erotismo sensual, mantiene erguida la pasión y el tono a lo largo de toda la composición.

En este pliego se cumple el que basta un poema para descubrir a un poeta. Y si el libro de que es anticipo *Contemplación,* y cuyo título será *En el cauce del silencio,* no decae en esta tónica, Casado Salido será uno de nuestros mejores poetas contemporáneos.

IRIARTE, POETA

Pocos casos habrá en la literatura universal, y ni aun en la española—donde tan aficionados somos a encajonar prematuramente a los escritores como nos parece—semejante al de Tomás de Iriarte, el madrileño nacido en el Puerto de la Cruz, esa bellísima población al pie del valle de La Orotava, señoril y paradisíaco, en las afortunadas Canarias tinerfeñas.

Intelectual de vanguardia, distinguido en todo y en todo elegante; músico extraordinario, como ha demostrado en un magnífico estudio José Subirá; creador del teatro neoclásico—y no Moratín—y primerísima figura de este movimiento, en España, revolucionario y justamente efímero, y agudo satírico en unas fábulas literarias cruelmente vapuleadoras de sus enemigos en las letras, entre los autores superficiales de la historia literaria, sus topiquistas lectores, y entre la casi totalidad que le juzga sin leerle ni conocerle, Tomás de Iriarte aparece como un clasicote rudo, a la manera de Forner—su envidioso enemigo—vulgar y chabacano, autor de un prosaico poema de *La Música*—traducido al ita-

liano dos veces por su importancia doctrinal—autor de unas comedias ridículas—aunque sean el más puro neoclasicismo europeo—y neoclásico sin interés—pese a que él, por su cultura y por su posición social fué el único que pudo comprender y difundir el movimiento cultural francés—y, en fin, dómine pedantón, autor de unas fábulas para niños, como el bobo de Samaniego—plagiario indecente de Lafontaine hasta en sus más indecentes cuentos—cuando él las tituló, con su buen gusto y exactitud, *literarias,* esto es, referentes al mundo de la literatura, y no *morales* ni docentes, que por no saber a qué se refieren se ha creído, estúpidamente, que iban dedicadas a los niños, sin ver en ellas los ataques a los literatos de su época...

¡Triste ejemplo de cómo se hace nuestra historia literaria entre aficionados e indoctos muchas veces!

Pues bien, este Iriarte era además poeta. Poeta, tal como él lo concebía en su siglo XVIII—neoclásico, positivista e indagador por cualquier camino, más que crítico, que iba de Feijoo a la cubeta de Mesmer, muy arraigado en el siglo XVII—que rápidamente iba a saltar sobre el propio Iriarte para recobrar la savia española con el romanticismo que nacía en la más lograda comedia neoclásica, *El sí de las niñas,* de Moratín; poeta, ciertamente, ajeno hoy a nosotros, pero con una teoría y una técnica a la que era fiel, y que ha de estudiarse con espíritu histórico, como la indumentaria o el arte de entonces, sin rechazarla con un gesto de petulante ignorancia, como lo mismo podría rechazarse una casaca porque no va de acuerdo con nuestros trajes, o un cuadro de Mengs porque existe Picasso.

Y eso es lo que ha logrado Alberto Navarro en su edición de las *Poesías* de Iriarte: ver al poeta en su tiempo, con su valor trascendente en la historia, con los ojos claros y penetrantes que necesita.

Navarro ha discriminado, con absoluto rigor lingüístico y crítico, los textos de Iriarte; los ha anotado como hasta ahora no se había hecho, y ha escrito al frente un prólogo documentado, sa-

gaz y de ponderado ecuanimidad, que nos da la figura del poeta y su obra con un contorno firme y fino a la vez.

Él ha sabido aprovechar inteligentemente lo mucho publicado sobre Iriarte—realmente, tema agotado para la investigación—y resumirlo con claridad y orden envidiables, y oportunísimas y personales opiniones. Las notas al texto, breves, pero certeras, completan esta edición crítica, la primera dedicada a Tomás de Iriarte, primordial figura de las letras del siglo XVIII, aunque para muchos desconocedores de él sea un vulgar y prosaico fabulista infantil.

MARTINEZ DEL CERRO, EN SU "POZO INTERIOR"

La actitud poética del fino lírico andaluz Martínez del Cerro, escrutando su propia alma hasta rescatar en verso lo que va interpretando de la vida con inconfundible personalidad, ha dado este *Pozo interior,* en cuyo fondo, claro y sereno, está el veneno de su sensibilidad.

La poesía de Martínez del Cerro es tan transparente como exacta y peculiar de su tierra gaditana. Paisaje, sol, colores y música. Versos buenos, correctos, que tienen un lozano sabor popular, incluso en las palabras.

Inquietud lenta, de una estructura juanramoniana, tiene una alada gracia descriptiva; el soneto de *Isla de soledad* es muy bello y equilibrado en su exposición; muy original y agilísimo el *Sonsonete del dolor y del amor,* y lleno de evocación romántica, de delicadas calidades, *Fuga de las cosas. Versos de carne y de sangre,* aunque con indiscutibles bellezas poéticas, me gustan menos.

He aquí, en estas líneas reflejado, algo de lo mucho bueno del último libro de Martínez del Cerro.

UNA ENCICLOPEDIA UNIVERSAL

No es difícil augurar un gran éxito editorial a esta *Enciclopedia Universal Herder*—versión para España del *Herders*

Volkslexikon, alemán—pulcramente presentada e ilustrada con profusión, por lo cuidado que está su texto, nutridísimo, y la revisión de cada elemento de él, que la pone totalmente al día.

Nuestros habituales diccionarios, más o menos enciclopédicos, aparte de los elogios que merecen por otras causas, adolecen siempre de una falta de actualidad en sus artículos o una desproporción en éstos, que la nueva *Enciclopedia Universal Herder,* pese a su reducido volumen en un solo tomo, muy manejable, ha sabido vencer con éxito.

La técnica seguida para su confección—ya acreditada por otras famosas publicaciones de la gran Editorial alemana—ha dado como resultado un magnífico y eficaz libro, de consulta urgente, cuyos datos tienen absoluta vigencia, y en el que se ha dado la importancia que merece a la cultura, en general, y sobre todo a la literatura, tan olvidada en otras publicaciones de esta índole.

TRES POETAS DE AHORA

En *El surco de la sangre,* de Alvarez Lencero, se reúnen poemas de muy distinto carácter, prometedores, sobre todo en *La estatua rebelde*—quizás excesiva en su vocabulario y en las distancias de las asociaciones sensoriales—de un poeta cuyo espíritu ha de hallar por ahí su ruta verdadera.

* * *

José Domingo ha reunido, bajo el título de *Visión desesperada,* unos cuantos poemas que no sólo guardan una perfecta unidad de estilo y visión poética, sino que reflejan un lirismo fuerte y libérrimo, cuya sinceridad se traduce en amplias formas, en que las imágenes y metáforas ciñen una plasticidad desbordante, que refleja a su vez un intenso mundo humano y social.

El poema que da nombre al libro, *Visión desesperada,* junto con *Yo os amo, Hablo con mis muertos* y *La fría madrugada,*

son los mejores del libro, que debe ocupar un lugar preeminente entre los actuales de poesía.

* * *

El *Cuadernos de tres sonetos y una variación,* que, pulcramente impreso, ofrece Pío Gómez Nisa, reitera la estimación de este poeta, bien conocido, en que su virtuosismo no impide una original creación poética, merecedora de los premios que por estos sonetos ha recibido.

NOTICIERO LITERARIO

● En San Sebastián, a la edad de ochenta y dos años, ha fallecido Ricardo Baroja. Sin haber alcanzado el renombre universal de su hermano D. Pío, era una figura amplia e interesante, rica en calidades humanas y de inteligencia. Su actividad se extendió a muy distintos campos, y, así, fué aguafortista, y pintor, y escritor..., alcanzando en todo ello hondas perfecciones. Descanse en paz.

● Otra ilustre personalidad de las letras españolas acaba de desaparecer. Se trata de Cristóbal de Castro. Cordobés, vino pronto a Madrid, y en seguida logró destacar en el mundo literario. Si los periódicos saben mucho de su actividad incesante como periodista y de su prosa bella y matizada, Cristóbal de Castro fué, además, un literato de notabilísimas perfecciones, cuya actividad abarcó distintos géneros literarios: poesía—*Cancionero galante*—; biografía, novela, ensayo...—*Felipe III, La interina, Genios e ingenios*...—; teatro original—*Gerineldo*—, y refundiciones de obras clásicas—*La luna de la sierra, El anzuelo de Fenisa, La prudencia en la mujer, Mirandolina*, etc.—. Este escritor era, finalmente, un magnífico crítico, como demostró reiteradamente en sus traducciones y prólogos de piezas del teatro universal y en su actividad en la prensa periódica.

● Ha muerto D. Vicente Calvo Acacio, decano de la prensa valenciana, en la que siempre trabajó intensa y eficazmente.

● Eugenio O'Neill, figura máxima del teatro norteamericano y una de las más destacadas del universal, acaba de fallecer en la ciudad de Boston. Premio Nóbel de Literatura, es autor de una densa y extensa producción de extraordinaria fuerza dramática. Recuérdense como títulos de sus obras —entre otros muchos que pudieran citarse—*El emperador Jones* y *Electra*, pertenecientes ya a la dramaturgia clásica universal.

● Ivan Bunin, interesante escritor ruso, sobre cuya obra aparece un artículo en otro lugar de este mismo número de la REVISTA DE LITERATURA, ha muerto.

● A la edad de setenta y siete años ha fallecido Henry Bernstein, autor dramático francés, creador de un tipo de teatro sin demasiada perfección literaria, pero con fuerza y efecto indudables. Recuérdense sus obras: *El mercado, La sed, El ladrón, Sansón*...

● El novelista húngaro José Nyirö ha fallecido en el Hospital de la Ciudad Universitaria de Madrid. Oriundo de Transilvania, casi todas sus obras pintan esta región. Cuando su patria fué ocupada por los rusos, Nyirö vino a España. Dos novelas suyas—*El Uz, El libro de las montañas nevadas*—han aparecido traducidas al castellano.

● Ha sido creada una cátedra de Literatura brasileña en la Universidad de Madrid. Se inauguró el 12 de noviembre por D. Paulo da Silveira.

● Firmada por relevantes personalidades de nuestra vida cultural y literaria se ha hecho pública la convocatoria de un Homenaje Nacional al insigne escritor "Azorín".

● En el Museo Británico, de Londres, se ha celebrado una Exposición de libros manuscritos y mapas españoles, hispanoamericanos y portugueses. Entre otros interesantes ejemplares se hallaban un salterio mozárabe del siglo XI y una copia de la primera edición conocida del *Amadís de Gaula.*

● En el Teatro María Guerrero se han representado tres distintas piezas teatrales de Enrique Gaspar, unidas bajo el título de "Fin de siglo". Este autor de nuestro siglo XIX ha sido revalorizado inteligentemente por D. Daniel Poyán en una magnífica tesis doctoral. En Gaspar se ve hoy un precedente del realismo, que había de venir a dominar después en nuestra escena. e incluso del teatro parodístico de un Muñoz Seca o de un Jardiel Poncela.

● Se ha celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras, durante el mes de noviembre, el XVIII Curso para Extranjeros, de Madrid, organizado por la Universidad Central en colaboración con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y bajo el patronato de la Dirección General de Relaciones Culturales. A las distintas conferencias profesadas y a las clases prácticas de Lengua española asistieron 102 alumnos, tres de ellos becarios, de distintas nacionalidades—francesa, inglesa, alemana, norteamericana, suiza, belga, holandesa, sueca, finlandesa, irlandesa, italiana y pakistaní—. Al final del Curso se otorgaron 40 Diplomas de Estudios Hispánicos y 29 Certificados de Suficiencia en Lengua Española. Todos estos datos hablan con elocuencia de la eficacia y éxito de estos Cursos para Extranjeros.

● Una excelente representación de la comedia de Lope de Vega *Santiago el Verde,* según versión de Modesto Higueras, ha sido llevada a cabo en el Teatro María Guerrero por la Compañía Nacional del Teatro Español Universitario.

● "El Libro Alemán en la Postguerra" es el título de una interesante Exposición que se ha realizado en la Biblioteca Nacional, organizada por la Asociación de Editores y Libreros de Alemania y bajo los auspicios de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

● Don Joaquín de Entrambasaguas ha dado una larga serie de conferencias sobre distintos temas históricos y literarios en varios Centros culturales

de Barcelona: Facultad de Filosofía y Letras, Ateneo, Instituto Británico, Instituto Italiano de Cultura, Círculo Medina, etc.

● El Jurado calificador de los Premios Nacionales de Literatura ha acordado conceder el "Francisco Franco", para ensayos, al libro titulado *Modernidad tradicional en el pensamiento de Jovellanos,* original de Patricio Peñalver Simó; el "José Antonio Primo de Rivera", para poesía, a la obra *Antología poética,* de José Hierro; y, finalmente, el "Miguel de Cervantes", para novela, a la titulada *Los cipreses creen en Dios,* original de José María Gironella.

● El Instituto de Estudios Madrileños ha continuado dando, durante los meses de octubre, noviembre y diciembre, eficaces muestras de su intensa actividad con varias e interesantes conferencias y publicaciones. Recordemos, entre las primeras, las de D. José Subirá—*Sinfonismos madrileños del siglo XIX*—, de D. José Cepeda—*El 98 en Madrid*—, de D. Enrique Chicote—*Biografía de Loreto Prado*—... Y citemos, de las segundas, aparte de algunas de las conferencias mencionadas que han sido también impresas, otras tan interesantes como *Páginas olvidadas del Madrid taurino,* de José Vega, y *Primera visita a la Provincia,* por José Manuel Pita Andrade.

● El Premio Nacional de Periodismo "José Antonio Primo de Rivera", para trabajos sin firma, ha sido concedido al ilustre escritor y periodista D. José Montero Alonso.

● El Embajador de Irlanda, Sr. Mac Kauley, ha hecho entrega a D. Jacinto Benavente del Premio de la Asociación irlandesa "Catholic State Guild", que este año se había destinado a literatura teatral.

● Por el Teatro Popular Universitario ha sido estrenada la obra *Cargamento de sueños,* original de Alfonso Sastre, uno de los más interesantes autores del actual momento teatral.

● Los Premios de Periodismo y Libros convocados por la Secretaría General del Movimiento han sido concedidos de la siguiente manera: el "18 de Julio", a *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda,* de Leopoldo Panero; obtuvieron accésit David Jato Miranda y Maximiano García Venero. El Premio "XX Aniversario de la Falange", al libro, de Eugenio Montes, *La estrella y la estela.* El Premio de Periodismo "1.º de Octubre", para artículos sin firma, a Juan Velarde Fuertes; el "29 de Octubre", para artículos firmados, a D. Fermín Izurdiaga Lorca. Obtuvo accésit José Luis Gómez Tello.

● José Antonio Giménez-Arnáu, Juan Ignacio Luca de Tena y Miguel Mihura han obtenido los Premios Nacionales de Teatro, destinados a las mejores obras dramáticas estrenadas en la temporada 1952-53, por las suyas, respectivamente: *Murió hace quince años; Don José, Pepe y Pepito,* y *Tres sombreros de copa.* Se han dado también dos premios, para la mejor labor en pro del teatro llevada a cabo por agrupaciones o Entidades: uno, a Federico Carlos Sáinz de Robles, por su tarea en el campo editorial, y otro a la "Tertulia Teatral de Zaragoza".

● La Encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio ha sido otorgada a Fray Hilarión María Sánchez de Carracedo, carmelita calzado, autor de numerosas obras reveladoras de un literato de finísimas calidades.

● Los Premios "Calderón de la Barca", para obras teatrales, los obtuvieron Jaime de Armiñán, Remedios Orad y José Ruiz-Castillo Ferrero.

● El joven poeta Jesús López Pacheco ha hecho una lectura—organizada por la Cátedra de Historia de la Literatura Española, de D. Joaquín de Entrambasaguas—de su libro de versos *Dejad crecer este silencio* (accésit al Premio "Adonais" 1952). Pronunció unas palabras preliminares el Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras José Montero Padilla.

● El Premio "Fémina", para novelas, lo ha obtenido la escritora Angeles Villarta, por su obra *Una mujer fea.*

● Luis Ponce de León ha sido galardonado con el Premio Nacional de Periodismo "Francisco Franco", para labor firmada.

● Claudio Rodríguez ha alcanzado el Premio de Poesía "Adonais" correspondiente al año 1953 por su libro *Don de la ebriedad.* Obtuvieron accésit Pilar Paz y María del Pino Ojeda. Formaban el Jurado: Florentino Pérez Embid, Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco, José Hierro y José Luis Cano.

● Ha salido para la Universidad de Nottingham (Inglaterra), a fin de ocupar el puesto de Lector de Español en ese Centro, el hasta ahora Redactor-Jefe de la REVISTA DE LITERATURA del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, D. Pablo Cabañas.

● Recordemos todavía, entre otros premios literarios concedidos—superabundancia actual de este tipo de recompensas—, el de Biografía "Aedos", adjudicado a D. Diego Sevilla Andrés, por su obra *Antonio Maura Montaner: la revolución desde arriba;* el de Novela "San Fernando", a Angel Marrero, por su *Diario íntimo de un analfabeto;* y el "Elisenda de Moncada", también para novela, a Carmen Conde, por la suya titulada *Las oscuras raíces.*

● El Premio Goncourt, tan estimado en Francia, lo ha alcanzado este año Pierre Gascar, crítico literario de *France Soir,* por sus obras *Le temps de morts* y *Les bêtes.* Otro galardón literario muy codiciado en el país vecino, el Renaudot, ha sido obtenido por una mujer, Celia Bertin, con su novela *La dernière innocence.*

● El Premio Nóbel (de Literatura) ha sido dado a Sir Winston Churchill.

INDICE DEL TOMO IV

(Números 7 y 8)

Págs.

EDITORIAL

[ENTRAMBASAGUAS, JOAQUIN DE] *El tesoro del escritor* 3-5
[——] *Las zonas desérticas de nuestra literatura* 261-263

ESTUDIOS

ARAUJO COSTA, LUIS.—*Las influencias de Huet sobre Forner* 307-318
FRADEJAS LEBRERO, JOSE.—*Para las fuentes de Galdós* 319-344
GARCIA ARAEZ, JOSEFINA.—*Don Salvador Bermúdez de Castro* 73-120
MALDONADO DE GUEVARA, FRANCISCO.—*La función del alejandrino francés en el alejandrino español de Rubén Darío* 9-58
POYAN DIAZ, DANIEL.—*Etica y estética en el teatro de Enrique Gaspar* 345-356
PUJALS, ESTEBAN.—*El poeta Dylan Thomas: 1914-53.* 287-306
RIBBANS, GEOFFREY W.—*Bécquer, Byron y Dacarrete.* 59-71
SUBIRA, JOSE.—*"Petimetría" y "majismo" en la literatura.* 267-285

ENSAYOS

LANZA ESTEBAN, JUAN.—*Quevedo y la tradición literaria de la muerte* 367-380
MONTERO PADILLA, JOSE.—*"Azorín" y el cine* 359-365

MISCELANEA

FERNANDEZ POUSA, RAMON.—*Cancionero gallego de Pedro García Burgalés* 123-160
SIMON DIAZ, JOSE.—"*Relación de las conclusiones que tuvo D. Iñigo de Aguirre en 1612*" 161-177

NOTAS

BOUVIER, MARGUETTE.—*Georges Duhamel en busca del hombre* 181-198
GONZALEZ OLLE, FERNANDO.—"*Frei Luis de Sousa*" *y la literatura española* 413-423
MALDONADO DE GUEVARA, FRANCISCO.—*Unamuno y el verso alejandrino* 383-386
PRJEVALINSKY FERRER, OLGA. — *En torno a Ivan Bunin* 387-398
SEGURA COVARSI, ENRIQUE.—*Espronceda y el Tasso.* 399-412

BIBLIOGRAFIA Y BIBLIOFILIA

MONTIEL, ISIDORO.—*Nebrija y Correa en la "Historia de la conquista del Reino de Navarra"* 427-433
SIMON DIAZ, JOSE.—"*Bibliografía de la literatura hispánica*". *(Adiciones al tomo I.)* 201-234
—— "*Bibliografía de la literatura hispánica*". *(Adiciones al tomo I.)* 435-466

EL AÑO LITERARIO

ENTRAMBASAGUAS, JOAQUIN DE.—*Verano.*—"Carta de ayer", de Luis Romero.—Maldonado, crítico.—Biografía de una ciudad.—Permanencia de Gracián.—Un humanista actual.—"El vendedor de vidas", de Elisabeth Mulder.—Un clásico de la historiografía logroñesa.—En torno a la muerte y al amor—Las narraciones de Rodríguez Alcalde.—Nuevos poemas de Dulce María Loynaz.—"Cuentos de mamá", por García Pavón.—"La tarjeta postal".—El poeta Diego Cuscoy.—"Clarín", redivivo.—Sobre el problema del teatro contemporáneo.—"Mundo de la sangre", de Marrodán 235-258
—— *Otoño.*—Jorge Campos y sus cuentos.—Antología poética de Hierro.—La Colección "El Grifón".—La "Región luciente", de Carlos Salomón.—Las novelas de Ildefonso-Manuel Gil.—Poesía de Gabriel Celaya.—Poemas de Blasi.—

Breviario de poesía.—Bécquer, en italiano.—"Ronda lírica", de Porcar.—"Madrid es así".—Adelanto de un libro de elegías.—Un poema y un poeta.—Iriarte, poeta.—Martínez del Cerro, en su "Pozo interior".—Una enciclopedia universal.—Tres poetas de ahora 467-491

NOTICIERO LITERARIO

[MONTERO PADILLA, JOSE.—Julio-septiembre de 1953]. 259-260
[——. Octubre-diciembre de 1953] 493-496